



images

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

Gli **Uffizi**
Corridoio **Vasariano**
Palazzo **Pitti**
Giardino di **Boboli**

3
agosto 2019



Gli **Uffizi** Corridoio **Vasariano** Palazzo **Pitti** Giardino di **Boboli**

Images è pubblicata a Firenze dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile
Eike D. Schmidt

Redazione
Dipartimento Informatica e Strategie Digitali
Coordinatore Gianluca Ciccardi

Coordinatore delle iniziative scientifiche delle Gallerie degli Uffizi
Fabrizio Paolucci

Hanno lavorato a questo numero Andrea Biotti, Antonella Madalese,
Gianluca Matarrelli, Patrizia Naldini, Marianna Petricelli

ISSN n. 2533-2015

images
Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

3
agosto 2019

indice

n. 3 (2019, Agosto)

6

EIKE SCHMIDT

Lorem Ipsum

8

ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI

LA COLLEZIONE DI APOLLONIO BASSETTI
AL GABINETTO DISEGNI DEGLI UFFIZI

100

NOVELLA LAPINI

UN NUOVO ADDETTO ALL'OFFICIUM ADMISSIONIS:
TITUS AELIUS PROCULUS, LIBERTO ADRIANEO

116

AURORA TAIUTI

SULLA STORIA COLLEZIONISTICA
DELLE C.D. IULIAE TITII IN GALLERIA

136

JENNIFER CANTU

VERONESE'S ANNUNCIATIONS

144

FABIANA CAZZOLA-SENKPIEL

L'ATTO DEL DIVENIRE DELL'IMMAGINE.
MEDIALITÀ E TEMPORALITÀ
NELL'AUTORITRATTO POIETICO
DI ALESSANDRO ALLORI (1555)

156

VALESKA VON ROSEN

THE GALLERIA DEGLI AUTORITRATTI IN THE UFFIZI
Notes on a research project on the conditions of artistic production,
modes of reception and systems of organisation
in the context of an early modern 'special collection'

170

MARIA VITTORIA THAU

ALESSANDRO MAZZANTI,
RESTAURATORE DI "SOMMA DILIGENZA E RARA PERIZIA"



la glaux

civetta del direttore

Eike Schmidt

LOREM
IPSUM

Lorem ipsum

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Sit amet nulla facilisi morbi. Auctor neque vitae tempus quam pellentesque. Egestas maecenas pharetra convallis posuere. Orci a scelerisque purus semper eget duis at tellus. Hac habitasse platea dictumst quisque sagittis purus sit amet. Pulvinar etiam non quam lacus suspendisse faucibus. In hendrerit gravida rutrum quisque non tellus. Pellentesque pulvinar pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus. Pharetra massa massa ultricies mi quis hendrerit dolor magna eget. Leo vel orci porta non pulvinar. Platea dictumst vestibulum rhoncus est pellentesque elit. Turpis nunc eget lorem dolor sed viverra ipsum nunc. Ultrices neque ornare aenean euismod elementum nisi. Netus et malesuada fames ac turpis egestas integer eget aliquet. Eget aliquet nibh praesent tristique magna. Non pulvinar neque laoreet suspendisse interdum consectetur libero id faucibus. Tristique sollicitudin nibh sit amet. Elementum integer enim neque volutpat ac tincidunt vitae semper quis.

Urna neque viverra justo nec ultrices dui sapien eget mi. Fusce id velit ut tortor pretium viverra suspendisse potenti nullam. Sapien nec sagittis aliquam malesuada bibendum arcu. Neque aliquam vestibulum morbi blandit cursus risus. Ullamcorper a lacus vestibulum sed arcu non. Dui id ornare arcu odio ut sem nulla pharetra diam. Ultrices dui sapien eget mi proin sed. Ut enim blandit volutpat maecenas volutpat blandit aliquam etiam. Enim ut tellus elementum sagittis vitae et leo duis ut. Mi ipsum faucibus vitae aliquet nec ullamcorper sit. Scelerisque varius morbi enim nunc faucibus. Semper quis lectus nulla at volutpat diam ut venenatis tellus. Lacinia quis vel eros donec ac odio tempor orci. Sit amet tellus cras adipiscing enim. Volutpat est velit egestas dui id ornare arcu. Urna condimentum mattis pellentesque id nibh tortor. Viverra vitae congue eu consequat ac. Magnis dis parturient montes nascetur ridiculus mus mauris vitae ultricies. Consectetur adipiscing elit pellentesque habitant morbi tristique senectus et. Felis eget velit aliquet sagittis id consectetur purus ut faucibus.



Annamaria Petrioli Tofani

LA COLLEZIONE DI APOLLONIO BASSETTI AL GABINETTO DISEGNI DEGLI UFFIZI

Premessa

Il 27 ottobre del 1699 pervenne alla Guardaroba di Palazzo Pitti un gruppo cospicuo di disegni, parte del lascito intestato a Cosimo III dal bibliotecario granduca, canonico della Basilica di San Lorenzo, Apollonio Bassetti: disegni che, andati a confondersi nella massa di opere grafiche appartenenti alla collezione medicea, si è creduto a lungo non fossero più identificabili all'interno della medesima, col risultato della perdita di conoscenza di un tassello non secondario della storia del collezionismo di grafica nella Firenze tardo barocca. Più di recente, col procedere degli studi sulle fonti e sui meccanismi di formazione di quella che è oggi la collezione degli Uffizi, si è invece potuto constatare come la loro identificazione fosse possibile, almeno in buona parte, attraverso una serie di verifiche e riscontri numerici da condurre su tre documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze, la Biblioteca degli Uffizi e l'Archivio del Gabinetto Disegni e Stampe. Tali documenti consentono infatti di mettere a confronto, in successione: la consistenza della collezione grafica prima dell'arrivo dei disegni Bassetti, l'entità e la conformazione della collezione Bassetti, la situazione della collezione medicea posteriore all'inserimento e alla sistemazione logistica del lascito. Sistemazione che parrebbe essere stata affrontata non prima della seconda metà del Settecento sotto la direzione di Giuseppe Pelli Bencivenni, con procedure sistematiche che aiutano, o comunque forniscono conferme, nell'opera di identificazione dei disegni che vi furono coinvolti.

Il primo documento – qui citato con l'abbreviazione *Nota 1687*, o solo *1687* – è quello che alla data della sua stesura poteva esser considerato a tutti gli effetti l'inventario della raccolta medicea¹. Consiste in un elenco onomastico che approssimativamente rispetta un ordine alfabetico nel quale i nomi degli artisti sono accompagnati dal quantitativo dei disegni loro attribuiti, con indicata la collocazione dei medesimi all'interno dei Volumi² nei quali la collezione era stata sistemata con la cura di Filippo Baldinucci fino dai tempi del cardinal Leopoldo dei Medici. L'elenco non è datato, ma è allegato a un documento del 13 maggio 1687 nel quale sono annotate consegne di Volumi di disegni che dalla Guardaroba venivano trasferiti alla Galleria, nelle mani del custode Giovanni Bianchi: conservato manoscritto all'Archivio di Stato di Firenze, ne esiste la trascrizione a cura di Lucia Monaci³.

Il secondo documento – quello che sta alla base della presente indagine e che viene qui citato con l’abbreviazione *Elenco Bassetti* – riporta, alla data 27 ottobre 1699, l’ingresso nella Guardaroba degli oggetti d’arte che il canonico Apollonio Bassetti, morto in quello stesso anno, aveva lasciato in eredità al granduca Cosimo III: tra questi anche 938 disegni suddivisi in raggruppamenti per autori citati in ordine sparso, ciascuno seguito dal numero dei fogli ritenuti di sua mano. Neppure in questo caso i disegni vennero descritti, fatta eccezione per 14 fogli che, giunti incorniciati, furono evidentemente considerati alla stregua di dipinti. Anche di questo manoscritto, conservato all’Archivio di Stato di Firenze⁴, esiste la trascrizione a cura di Lucia Monaci⁵.

Il terzo documento infine – qui richiamato nella forma abbreviata *Pelli/PT*, con riferimento all’edizione del medesimo in quattro volumi curata da chi scrive⁶ – è costituito da tre tomi manoscritti ritrovati nell’archivio privato della famiglia Pelli-Fabroni e successivamente transitati nella Biblioteca degli Uffizi (inv. 463/1-3): tomi che sono il frutto dell’ingente lavoro di riordinamento e registrazione collezionistica che negli ultimi decenni del Settecento l’allora direttore della Galleria Giuseppe Pelli Bencivenni condusse sui vari settori della collezione granducale incluso, appunto, quello della grafica. È un’opera che, se non può definirsi un inventario nel significato moderno del termine per le ragioni di cui si è detto altrove, costituisce tuttavia un passo avanti significativo rispetto a tutto ciò che in questo campo lo aveva preceduto, dato che qui per la prima volta un buon numero di disegni, anche se non tutti, vennero descritti nei soggetti e nelle tecniche con una precisione e una pertinenza di linguaggio che in moltissimi casi ne consentono l’identificazione⁷.

Del lavoro del Pelli sui disegni – che si presenta suddiviso in due parti nettamente distinte – è pervenuta anche un’importante copia coeva della prima parte la quale, a differenza del documento originale rimasto evidentemente nella disponibilità dell’estensore, era stata depositata presso quello che sarebbe poi diventato il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, nel cui archivio si trova tuttora: copia che possiamo credere realizzata per uso d’ufficio al fine di registrarvi, in progresso di tempo, le annotazioni relative a spostamenti di opere e a progressivi incrementi collezionistici⁸. Il Pelli infatti dopo aver riportato, in questa prima parte che intitolò *Inventario dei Disegni*, il nucleo antico della collezione ordinato alfabeticamente al quale venivano via via aggiunte le acquisizioni successive, descrisse nella seconda parte⁹ i Volumi miscelanei acquisiti – o composti radunandovi acquisti di modesta entità numerica – per lo più in epoca lorenese e ancora integri, documentandone così la consistenza in attesa di procedere al loro graduale smembramento col trasferimento dei singoli disegni nelle cartelle dei vari artisti, in un lavoro in divenire il cui risultato sarebbe andato a incrementare in progresso di tempo i materiali re-

gistrati nella prima parte dell’*Inventario*. Questo procedimento arrivò a coinvolgere quasi per intero anche i disegni del lascito Bassetti, dei quali solo un quantitativo numericamente modesto rimase relegato in Volumi miscelanei che troviamo descritti nelle carte iniziali della seconda parte.

Che infatti la politica di ordinamento della collezione anche con la gestione Pelli Bencivenni fosse quella di origine balducciiana che privilegiava le singole personalità artistiche riunendone fisicamente le opere, se ne trova conferma nel Volume descritto ancora integro al n. 105 tra quelli iniziali della seconda parte¹⁰ con l’intitolazione *Miscellanea XXII. Disegni uno per Maestro*. Intitolazione alla quale il Pelli ha poi aggiunto di suo pugno in una nota successiva: “L’hò copiato anche a parte per nomi dei Professori”; e in effetti i disegni che vi sono descritti sono stati riportati anche nella prima parte dell’*Inventario* sotto i nomi dei vari autori, in coincidenza possiamo credere col trasferimento fisico dei fogli nei contingenti dei rispettivi Maestri. Una situazione analoga si riscontra anche col Volume LII dei Piccoli nel quale, precisa il Pelli nella seconda parte, “vi hò collocati n.º 70 [disegni] creduti di Domenico Passignani con più altri sei, in t[ut]to Num.º 76”¹¹; anche di questi disegni – tutti provenienti con ogni probabilità dal lascito Bassetti – i 70 fogli attribuiti al Passignano (qui al n. 153) e un altro attribuito all’Albertinelli (qui al n. 15) vennero rielencati nella prima parte, cosa che non accadde per i 5 ritenuti del Guercino per quanto, dimostrabilmente, di analoga provenienza (qui al n. 86).

Rimase fuori da questa operazione di travaso, assieme a tutti gli altri di acquisizione più recente, il Volume LIII dei Piccoli¹², nel quale erano stati inseriti, accanto a svariati fogli di accertata o ipotizzabile provenienza Bassetti, anche due disegni pervenuti nel 1713 con l’eredità del Gran Principe Ferdinando¹³ e un altro¹⁴ che il Pelli precisa “donato a S[ua] A[ltezza] da uno Scozzese nel 1719”. La condizione che potremmo definire di passaggio di questo Volume, è tra l’altro confermata dal caso del Domenichino: artista il cui nome non risulta registrato nel documento del lascito quando evidentemente nessuno dei disegni di proprietà del Canonico era stato ancora riconosciuto come suo. Nel 1687 (c. 1006 r) la collezione medicea conservava sotto il suo nome 19 disegni collocati nel Volume XIV degli Universali, dove in seguito li descrive il Pelli alla voce “Domenichino Zampieri”¹⁵; a questi il medesimo Pelli aggiunge, alla voce “Romano Domenichino”, 4 disegni che descrive nel Volume XII degli Universali dove non erano presenti nel 1687¹⁶. Che questi ultimi provengano dal lascito Bassetti c’è poco da dubitare, tenuto conto che su almeno tre di essi (il 583 P, il 1609 F e il 16497 F) compare il timbro a secco con stemma mediceo sul quale si dirà di seguito, e tenuto conto che il 583 P è molto probabilmente lo stesso foglio che il Pelli aveva già elencato una prima volta al n. 5 del Volume LIII dei Piccoli quando ancora era considerato anonimo¹⁷. È opportuno a questo punto precisare a proposito del Volume LIII dei Piccoli che nella presente occasione, attraverso i percorsi fin qui

descritti, si è potuti giungere a una serie di identificazioni (alcune certe, altre in via di ipotesi) che vengono a colmare svariate lacune ancora presenti nell'analisi del testo del Pelli Bencivenni pubblicata da chi scrive nel 2014 (*Pelli/PT* vol. III, pp. 910-915): non era stato possibile giungere allora a tali identificazioni trattandosi in massima parte di fogli registrati come anonimi, che solo in una visuale a tutto tondo dei materiali del lascito hanno potuto trovare ipotesi di collocazione. È chiaro in ogni caso che il Pelli interrompe la sua opera di sistemazione collezionistica dei disegni Bassetti prima di averla portata a termine, della qual cosa possiamo certamente individuare una causa nelle imponderabili lentezze legate ad eventuali revisioni attributive dei singoli fogli e soprattutto alla difficoltà di dare una paternità a quelli pervenuti anonimi; ma influirono anche ragioni contingenti, quando nel 1793 egli lasciò la carica di direttore della Galleria fiorentina.

Man mano che si procedeva nel lavoro di confronto tra i tre documenti sui quali poggia la presente ricostruzione, si è avuta la definitiva conferma di un sospetto emerso già da tempo¹⁸ riguardo a un elemento rivelatosi prezioso per il riconoscimento dei fogli appartenuti al Canonico: un timbro a secco con stemma mediceo a proposito del quale nemmeno Fritz Lugt, nel suo preziosissimo lavoro sui marchi di collezione¹⁹, era stato in grado di giungere a una identificazione attendibile. L'ipotesi del Lugt, della quale peraltro egli stesso era apparso non del tutto convinto, era che potesse trattarsi di un contrassegno col quale il cardinal Leopoldo, fratello di Cosimo III, avrebbe tentato di imprimere un sigillo di identità alla propria ingente raccolta di disegni, alla quale per più aspetti possiamo far risalire l'origine dell'attuale patrimonio grafico degli Uffizi: una ipotesi alla quale molti fino a oggi si sono passivamente attenuti, che risulta però contraddetta, sia dal fatto che il timbro non compare su nessuno dei pochi disegni che possiamo oggi dimostrare essere appartenuti al Cardinale, sia dalla constatazione araldica che non si hanno ragioni plausibili per poter riferire a quest'ultimo lo stemma in questione. Di conseguenza, non potendo credere che Apollonio, per quanto legato al Granduca da stretti vincoli non solo di ossequio ma addirittura di amicizia, potesse averne ottenuta l'autorizzazione a fregiarsi dell'emblema di famiglia, possiamo soltanto pensare che il timbro sia stato apposto sui suoi disegni dopo che questi erano entrati nella Guardaroba medicea: il che trova tra l'altro conferma nel fatto che esso non compare sui fogli che, incorniciati al momento del lascito, risulta fossero ancora in questa condizione decenni più tardi, al tempo in cui li descrisse il Pelli Bencivenni. Non conosciamo né la data né le ragioni di questa operazione di timbratura, del tutto inconsueta nella collezione medicea nella quale, almeno per quanto attiene ai disegni, non erano stati mai adottati marchi di appartenenza²⁰; e non sappiamo perché a un certo punto essa sia stata sospesa, ricordando che questo contrassegno a quanto abbiamo potuto finora constatare compare soltanto sui disegni Bassetti²¹ e solo su una parte di essi. L'intento iniziale

avrebbe potuto esser quello di distinguere col timbro i fogli che, estratti dai Volumi miscellanei, venivano via via travasati nell'ordinamento per autori – l'inizio dai fogli Bassetti avrebbe potuto essere del tutto casuale – sospendendo poi l'operazione dopo essersi resi conto di come questa risultasse di difficile applicazione e addirittura dannosa a seconda della qualità delle carte sulle quali, mentre in certi casi lasciava impronte inintelligibili, arrivava in altri a sfondare i supporti. Ma si tratta di ipotesi per ora impossibili da dimostrare.

È interessante a questo punto osservare che, sebbene nella sua opera di riordinamento collezionistico il Pelli Bencivenni sia arrivato a sistemare un'alta percentuale dei quasi mille disegni di accertata provenienza Bassetti, il nome del Canonico non viene mai esplicitamente accreditato nel suo manoscritto; dal che possiamo constatare come, a distanza di quasi un secolo, l'interesse per la provenienza di questi disegni ormai divenuti parte integrante delle raccolte mediceo-lorenesi fosse andato in pratica scomparendo.

In tale prospettiva corre infine l'obbligo di precisare che col presente tentativo di ridescrivere la raccolta Bassetti nella sua struttura originaria, se da una parte si è cercato di aggiungere un tassello di conoscenza alle vicissitudini storiche dei singoli fogli, si è inteso dall'altra restituire agli studi una collezione secentesca così come il suo proprietario l'aveva concepita, cercando di riesumarne un'immagine quanto più possibile fedele nella quale recuperare quel potenziale di testimonianza culturale che era stato azzerato nello smembramento antico. Il quadro che viene a comporsi davanti ai nostri occhi quando, procedendo sui binari indicati, accanto ai nomi degli artisti elencati nel documento del lascito si arriva ad allineare i disegni che li riguardano, è infatti ben diverso da quello che emerge dai medesimi raggruppamenti alla luce delle conoscenze odierne, tenuto conto che in non pochi casi le antiche attribuzioni non sono più sostenibili e che molti fogli sono stati spostati nel tempo sotto nomi di artisti diversi, anche attraverso replicati cambi di opinione. È evidente che il Leonardo, il Michelangelo o il Raffaello di Apollonio Bassetti non corrispondono alla visuale che oggi abbiamo di questi artisti; ma ciò che qui ci siamo proposti è stato andare a vedere ciò che di questi artisti si pensava all'epoca. Ed è per questa ragione che, nella elencazione dei singoli disegni che qui compaiono con le appartenenze riconosciute loro dal collezionista secentesco, non si è ritenuto utile ripercorrerne la storia attributiva che ha condotto all'attribuzione attuale: si tratta infatti di percorsi spesso complessi e d'altronde ben noti alla bibliografia specialistica, che avrebbero appesantito il testo senza portare alcun contributo a quello che ne è lo scopo primario.

La collezione

Si procede di seguito all'analisi del manoscritto del lascito, nel quale il responsabile della Galleria Giovanni Bianchi in data 27 ottobre 1669 dichiara di ricevere "l'appresso robe, consegnateci da Lorenzo Gualtieri, quali disse essere pervenute dal Eredità d[e]l già S.[igno]re Canon.[onico] Apollonio Bassetti"²²: il testo è riportato nella trascrizione in corsivi virgolettati che rispettano la successione del manoscritto originale, nel quale i nomi degli artisti risultano elencati senza un preciso criterio, non quello alfabetico, non quello cronologico e nemmeno quello geografico o per Scuole. Sulla base dei documenti di cui si è detto, si è tentato di identificare i fogli nella collezione attuale, con una operazione che ha dovuto ripercorrere a ritroso i rimaneggiamenti avvenuti nel corso del tempo negli ordinamenti della collezione medicea e poi lorenese: a cominciare dai cambi di attribuzione che, susseguitisi fino a oggi, non sempre, soprattutto nel passato remoto, hanno lasciato tracce documentarie. Avvertendo infine che sulla maggior parte delle identificazioni mancate o di quelle rimaste sul piano delle ipotesi, ha pesato il fatto che il Pelli Bencivenni non ha purtroppo descritto sistematicamente tutti i fogli che compongono i contingenti numerici da lui registrati.

La trascrizione del testo (al quale fanno riferimento i numeri delle carte qui registrati tra parentesi quadra) riporta, a stralcio, tutte le parti del medesimo relative alle opere grafiche, a cominciare da quattordici disegni incorniciati che vengono citati nell'elenco col termine "quadretto": fogli che, considerati pertanto alla stregua di dipinti, sono i soli che godono nel testo di una descrizione. Estratti dalle loro cornici in epoca imprecisata, sono in gran parte identificabili, pur in assenza del timbro a secco, per la corrispondenza con le successive descrizioni datene dal Pelli Bencivenni.

[Elenco Bassetti, c. 159 r]

- "Un quadretto in carta disegnati di matita nera di mano di Pietro Paolo Rubens la Mad[onna] S[antissi]ma con Giesù Bambino in collo, con i tre Re Magi, che L'adorano..."

14285 F (Pelli/PT II p. 893, Incorniciati n. 39)

- "Un quadretto... disegnati di mano di Pietro da Cortona S[an] Pietro in abito pontificale a sedere, con le chiavi nella mano sinistra; S[an] Paolo con libro in mano aperto, con altre figure, che parte a sedere, et in alto si vede la Mad[onna] S[antissi]ma sopra nuvole a sedere, con le mane tiene un calice, e Giesù Bambino sostiene con la mano sinistra un tempio..."

11774 F (Pelli/PT II p. 896, Incorniciati n. 57)

[Elenco Bassetti, c. 159 v]

- "Un sim[ile]... disegnati di matita nera una Danae nuda aggiacere sopra un panno, con guanciali sotto il braccio sinistro, di mano di Ciro Ferri"

13908 F (Pelli/PT II p. 900, Incorniciati n. 79)



1

Andrea del Sarto, Sacra Famiglia,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 638 E

- "Un sim[ile] tondo... disegnati di matita nera di mano d'Andrea del Sarto la Mad[onna] S[antissi]ma con Giesù Bambino in braccio, S[an] Giuseppe e S[an] Giovannino..."

638 E (fig. 1; Pelli/PT II p. 898, Incorniciati n. 68)

- "Un sim[ile] disegnati di matita nera il ritratto di Guido Reni da sé stesso con capello in testa..."

14621 F ? (Pelli/PT II p. 898, Incorniciati n. 65)

- "Un sim[ile] in cartapeccora... fattovi di penna di mano di Stefano d[e]lla Bella più soldati a cavallo, et appiedi; con carri di bagaglio..."

? (non identificato)

- "Un sim[ile] in carta disegnati di matita rossa lumeggiata di biacca la Mad[onna] S[antissi]ma in Gloria, che con il braccio sinistro sostiene Giesù Bambino, e con la mano destra porge una corona a S[an] Domenico, con altra S[an]ta inginocchiata in atto di dimandarla a Giesù Bambino... di mano di Ciro Ferri"

1423 F (Pelli/PT II p. 894, Incorniciati n. 44)

- "Due quadretti sim[ili]... disegnati di matita due naturali nudi, i quali vengono da Michele An-
gniolo..."

? (non identificato)

? (non identificato)

- "Un sim[ile]... fattovi d'acquerelli un baccanale di mano di Cornelio Scut..."

1352 E (Pelli II/PT p. 888, Incorniciati n. 11)

- "Un sim[ile] centinato... disegnati di Nostro S[igno]re con alcuni soldati aggiacere..."



2

Giovanni Spagna (?), Orazione nell'orto,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 410 E a-d

410 E (a-d; fig. 2) È probabile che dal disegno qui descritto, evidentemente un'Orazione nell'orto, provengano quattro frammenti che antiche scritte sul verso attribuiscono al Perugino. Se così fosse il disegno originario deve essere stato scorniciato e smembrato, forse a causa di un qualche incidente che ha inciso sul suo stato di conservazione, prima della inventariazione del Pelli Bencivenni che infatti non lo descrive. D'altronde, la provenienza dei frammenti dalla collezione Bassetti e il loro ipotetico legame col disegno in questione risultano avallati non solo dalla coincidenza del soggetto ma anche, in due casi, dalla presenza del timbro a secco sui frammenti (a) e (d)²³.

[Elenco Bassetti, c. 160 r]

- "Un quadretto in carta... disegnati di penna la Mad[onn]a S[antissi]ma che allatta Giesù Bambino; e S[an] Giuseppe..."

12501 F ? (Pelli/PT II p. 900, Incorniciati n. 74)

- "Un sim[ile]... disegnati di matita rossa, e nera il Ritratto di N. Comer, con collare piccolo senza niente in testa..."

1040 E (Pelli/PT II p. 893, Incorniciati n. 36)

- "Un sim[ile]... disegnati come sopra una testa d'uomo più che mezza figura; anzi età, con collare senza nulla in testa..."

? (non identificato)

Nelle carte successive del manoscritto seguono i nomi dei centocinquantasette artisti dei quali Apollonio Bassetti vantava il possesso di disegni: per ciascun nominativo è indicato soltanto il numero delle opere che gli vengono riferite. Si è ritenuto utile, nell'elenco che segue, premettere a ciascun nome un numero d'ordine che in assenza di una successione alfabetica faciliti la consultazione e i riferimenti interni.

[1 - Elenco Bassetti, c. 164 r] "Sedici disegni in carta di più grand[ezz]e di mano di **Giovanni Stradano**"

Nel 1687 i disegni attribuiti a Giovanni Stradano erano così distribuiti nella collezione medica: 52 fogli nel Volume XXXIII dei Piccoli (c. 997 r) che appaiono scesi di una unità nella successiva descrizione del Pelli Bencivenni (Pelli/PT II, pp. 749-752) e 12 fogli nel Volume XVII degli Universali (c. 1022 r) rimasti invariati all'epoca del Pelli (Pelli/PT II, pp. 752-754). A questi due nuclei il Pelli aggiunse altri 16 disegni, che descrisse integralmente nel Volume XX degli Universali (Pelli/PT II, pp. 754-755) dove non risulta fossero presenti nel 1687: disegni che corrispondono con ogni evidenza a quelli pervenuti col lascito Bassetti, come confermano l'esatta corrispondenza numerica e la presenza del timbro a secco sulla maggior parte dei fogli.

7801 F (Pelli/PT II p. 754, Vol. Universale XX n. 1)

7797 F (Pelli/PT II p. 754, Vol. Universale XX n. 2)

17323 F (Pelli/PT II p. 754, Vol. Universale XX n. 3) timbrato

17322 F (Pelli/PT II p. 754, Vol. Universale XX n. 4)

17324 F (Pelli/PT II p. 754, Vol. Universale XX n. 5) timbrato

17325 F (Pelli/PT II p. 754, Vol. Universale XX n. 6) timbrato

17326 F (Pelli/PT II p. 754, Vol. Universale XX n. 7) timbrato

17327 F (Pelli/PT II p. 755, Vol. Universale XX n. 8) timbrato

17328 F (Pelli/PT II p. 755, Vol. Universale XX n. 9) timbrato

17329 F (Pelli/PT II p. 755, Vol. Universale XX n. 10) timbrato

17330 F (Pelli/PT II p. 755, Vol. Universale XX n. 11) timbrato

17331 F (Pelli/PT II p. 755, Vol. Universale XX n. 12) timbrato

17332 F (Pelli/PT II p. 755, Vol. Universale XX n. 13) timbrato

17333 F (Pelli/PT II p. 755, Vol. Universale XX n. 14) timbrato

17334 F (Pelli/PT II p. 755, Vol. Universale XX n. 15) timbrato

17335 F (Pelli/PT II p. 755, Vol. Universale XX n. 16) timbrato

[2 - *Elenco Bassetti*, c. 164 r] “Quaranta due sim[ili] di mano d[e]l Cav[alie]re **Curradi**”
 Nel 1687 (c. 1004 r) solo 4 disegni attribuiti a Francesco Curradi erano presenti nella collezione medicea, nel Volume XIII degli *Universal*i: gli stessi poi descritti dal Pelli Bencivenni nella medesima collocazione (*Pelli/PT I*, p. 320). È probabile che i 42 disegni del lascito Bassetti siano confluiti, con altri cinque di diversa provenienza che restano indistinguibili, nel gruppo di 47 fogli attribuiti a questo artista che il Pelli elenca due volte: sia nella seconda parte dell’*Inventario* quando essi si trovavano ancora nel Volume *Miscellaneo XXII* (ai nn. da 206 a 253; *Pelli/PT III*, pp. 939-942), sia dopo il loro trasferimento tra i contenuti della prima parte, nelle cartelle del Curradi (*Pelli/PT I*, pp. 320-322); qui 35 dei fogli Bassetti possono essere identificati grazie alla presenza del timbro a secco. Esiste inoltre la possibilità che del gruppo facesse parte anche il foglio 17128 F (cfr. *Pelli/PT III*, p. 940 e *I*, p. 322, n. 36), timbrato, identificabile in via di ipotesi sulla base dei confronti numerici e del soggetto, sebbene molto generico (una testa maschile): un disegno che un’antica scritta sul verso riferisce a Maso da San Friano, ma che nella collezione Bassetti doveva avere una attribuzione differente dato che nel documento del lascito è citato un solo disegno di Maso identificabile col 695 F (cfr. qui al n. 98).

7197 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7198 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7201 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7206 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7207 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7208 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7209 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7210 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7211 F (*Pelli/PT I* p. 321, Vol. *Miscellaneo XXII* n. 16) timbro
 7212 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7215 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7216 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7217 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7218 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7220 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7221 F (*Pelli/PT I* p. 321, Vol. *Miscellaneo XXII* n. 26) timbro
 7222 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII* n. 27) timbro
 7223 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7225 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7226 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7227 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro

7228 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7229 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII* n. 34) timbro
 7230 F (*Pelli/PT I* p. 321, Vol. *Miscellaneo XXII* n. 35) timbro
 17128 F ? (*Pelli/PT I* p. 321, Vol. *Miscellaneo XXII* n. 36?) timbro
 7231 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII* n. 37) timbro
 7232 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7233 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7234 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7235 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7236 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7237 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7238 F (*Pelli/PT I* p. 320, Vol. *Miscellaneo XXII*, non descritto) timbro
 7239 F (*Pelli/PT I* p. 321, Vol. *Miscellaneo XXII* n. 45) timbro
 7241 F (*Pelli/PT I* p. 321, Vol. *Miscellaneo XXII* n. 47) timbro
 ? (*Pelli/PT I* pp. 320-322, Vol. *Miscellaneo XXII* n. ?)
 ? (*Pelli/PT I* pp. 320-322, Vol. *Miscellaneo XXII* n. ?)
 ? (*Pelli/PT I* pp. 320-322, Vol. *Miscellaneo XXII* n. ?)
 ? (*Pelli/PT I* pp. 320-322, Vol. *Miscellaneo XXII* n. ?)
 ? (*Pelli/PT I* pp. 320-322, Vol. *Miscellaneo XXII* n. ?)
 ? (*Pelli/PT I* pp. 320-322, Vol. *Miscellaneo XXII* n. ?)
 ? (*Pelli/PT I* pp. 320-322, Vol. *Miscellaneo XXII* n. ?)

[3 - *Elenco Bassetti*, c. 164 r] “Tre sim[ili] di mano d[e]l **Cavedone**”

Di Giacomo Cavedone la collezione medicea possedeva nel 1687 (c. 1004 v) 22 disegni sistemati nel Volume XVIII degli *Universal*i, li descritti in seguito anche dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 261-263). I 3 disegni pervenuti col lascito Bassetti, tutti timbrati, sono identificabili coi 3 fogli che il medesimo Pelli descrive in blocco nel Volume XII degli *Universal*i (*Pelli/PT I*, p. 261), dove non erano presenti nel 1687.

2044 F (*Pelli/PT I* p. 261, Vol. *Universale XII* n. 1) timbrato
 6173 F (*Pelli/PT I* p. 261, Vol. *Universale XII* n. 2) timbrato
 2043 F (*Pelli/PT I* p. 261, Vol. *Universale XII* n. 3) timbrato

[4 - *Elenco Bassetti*, c. 164 r] “Quattro sim[ili] di mano di **Pietro da Cortona**”

I 4 disegni Bassetti andarono ad aggiungersi ai 98 fogli attribuiti a Pietro da Cortona che nel 1687 (c. 996 r) erano collocati nel Volume XXIX dei *Grandi*, portando così il gruppo ai 102 che vi vennero poi elencati dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 308-310): la loro identificazione è resa possibile dalla presenza del timbro a secco, che ritrovia-



3

Lorenzo di Credi, Studio di testa per una Madonna,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1195 E

mo appunto su 4 esemplari. Non subì invece modifiche un secondo nucleo di 12 fogli riferiti all'artista, che già nel 1687 (c. 1019 v) si trovavano nel Volume XIII degli Universali dove in seguito vennero descritti dal Pelli (*Pelli/PT I* pp. 310-311).

- 11672 F (*Pelli/PT I* p. 308, Vol. XXIX dei Grandi, non descritto) timbrato
- 11673 F (*Pelli/PT I* p. 308, Vol. XXIX dei Grandi, non descritto) timbrato
- 11674 F (*Pelli/PT I* p. 308, Vol. XXIX dei Grandi, non descritto) timbrato
- 11675 F (*Pelli/PT I* p. 308, Vol. XXIX dei Grandi, non descritto) timbrato

[5 - *Elenco Bassetti*, c. 164 r] “Cinque sim[ili] di mano di **Pietro Sorri**, Senese”

Nel 1687 (c. 1019 v) un nucleo di 15 disegni attribuiti al Sorri erano sistemati nel Volume X degli Universali, dove in seguito li descrive il Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 740-742). I 5 disegni pervenuti col lascito Bassetti, su tre dei quali compare il timbro a secco, sono evidentemente gli stessi che il medesimo Pelli aggiunge in blocco sotto il nome, appunto, del Sorri nel Volume XVI degli Universali (*Pelli/PT II*, p. 742) e, sulla base di questo testo tutti e cinque i fogli sono identificabili, incluso il n. 1 che, finito tra gli Anonimi dove si trova tuttora, corrisponde perfettamente alla descrizione.

- 18227 F (*Pelli/PT II* p. 742, Vol. Universale XVI n. 1) timbrato
- 10873 F (*Pelli/PT II* p. 742, Vol. Universale XVI n. 2)
- 10877 F (*Pelli/PT II* p. 742, Vol. Universale XVI n. 3) timbrato
- 10879 F (*Pelli/PT II* p. 742, Vol. Universale XVI n. 4)
- 10876 F (*Pelli/PT II* p. 742, Vol. Universale XVI n. 5) timbrato

[6 - *Elenco Bassetti*, c. 164 r] “Cinque sim[ili] che uno in tela di mano di **Lionardo da Vinci**”

Nel 1687 (c. 1014 v) la collezione medicea possedeva 24 disegni attribuiti a Leonardo, collocati nel Volume VIII degli Universali dove in seguito il Pelli Bencivenni ne elenca 26 (*Pelli/PT II*, pp. 835-836). In calce a questo gruppo il Pelli aggiunge poi, nel medesimo Volume, altri 5 fogli che possiamo credere siano quelli pervenuti col lascito Bassetti, tenuto conto della corrispondenza numerica e del fatto che tre di essi sono timbrati.

- 514 E (*Pelli/PT II* p. 835, Vol. Universale VIII n. 1) timbrato
- 466 E (*Pelli/PT II* p. 835, Vol. Universale VIII n. 2) timbrato
- 210 F (*Pelli/PT II* p. 835, Vol. Universale VIII n. 3)
- 435 E (*Pelli/PT II* p. 835, Vol. Universale VIII n. 4) timbrato
- 432 E (*Pelli/PT II* p. 836, Vol. Universale VIII n. 5)

[7 - *Elenco Bassetti*, c. 164 r] “Un sim[ile] di mano di **Lorenzo di Credi**”

Si tratta dell'unico disegno descritto dal Pelli Bencivenni sotto il nome di Lorenzo di Credi nel Vol. VIII degli Universali, dove non risulta che nel 1687 fossero presenti disegni dell'artista; la sua provenienza dal lascito Bassetti è avallata dalla presenza del timbro a secco.

- 1195 E (fig. 3; *Pelli/PT I* p. 318, Vol. Universale VIII) timbrato

[8 - *Elenco Bassetti*, c. 164 r] “Un sim[ile] di mano di **Livio da Forlì**”

Nel 1687 (c. 1014 r) la collezione medicea possedeva 4 disegni attribuiti a Livio Agresti, che si trovavano nel Volume II degli Universali dove in seguito vennero descritti dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 375-376). Sotto il nome dell'artista il Pelli descrive inol-

tre, nel Vol. XII degli Universali (*Pelli/PT I* p. 376), un disegno che non vi era presente nel 1687 e che corrisponde con ogni probabilità a quello pervenuto con la collezione Bassetti: disegno che non è stato a tutt'oggi identificato.

? (*Pelli/PT I* p. 376, Vol. Universale XII. Non identificato)

[9 - *Elenco Bassetti*, c. 164 r] “Sei sim[ili] di mano di **Jacopo Ligozzi** il Vecchio”

Si tratta dei 6 disegni che il Pelli Bencivenni descrive in blocco nel Volume XII degli Universali, in calce al gruppo dei fogli attribuiti al Ligozzi: gruppo che dalle 13 unità presenti nel 1687 (c.1014 r) saliva così alle 19 da lui elencate (*Pelli/PT I*, p. 460). L'identificazione di cinque fogli, basata sulla corrispondenza con le descrizioni del Pelli, è sostenuta in un caso dalla presenza del timbro a secco. Si avverte che in precedenza, per un refuso, era stato erroneamente collegato a questo gruppo, al n. 15, il foglio 728 F di Alessandro Allori, per il quale si veda più avanti al n. 57).

117 Orn (*Pelli/PT I* p. 460, Vol. Universale XII n. 14)

? (*Pelli/PT I* p. 460, Vol. Universale XII n. 15. Non identificato)

93 Orn (fig. 4; *Pelli/PT I* p. 460, Vol. Universale XII n. 16) timbrato

423 Orn (*Pelli/PT I* p. 460, Vol. Universale XII n. 17)

90 Orn (*Pelli/PT I* p. 460, Vol. Universale XII n. 18)

91 Orn (*Pelli/PT I* p. 460, Vol. Universale XII n. 19)

[10 - *Elenco Bassetti*, c. 164 r] “Due sim[ili] di mano d[e] Cav[alie]re **Lanfranco**”

Si tratta dei 2 disegni che il Pelli Bencivenni aggiunge in calce al gruppo di quelli attribuiti a Lanfranco nel Volume XII degli Universali: gruppo che dai 12 fogli presenti nel 1687 (c. 1014 r) saliva così ai 14 da lui elencati (*Pelli/PT I*, pp. 451-452). Solo uno è stato identificato sulla base della descrizione. Una variazione numerica in negativo della quale non si conosce la causa risulta essersi verificata in un secondo nucleo di disegni attribuiti all'artista conservato nel Volume XLVII dei Piccoli, che dai 45 presenti nel 1687 (c. 997 r) risultano scesi ai 41 della descrizione del Pelli (*Pelli/PT I*, pp. 452-456).

17154 F (*Pelli/PT I* p. 452, Vol. Universale XII n. 13)

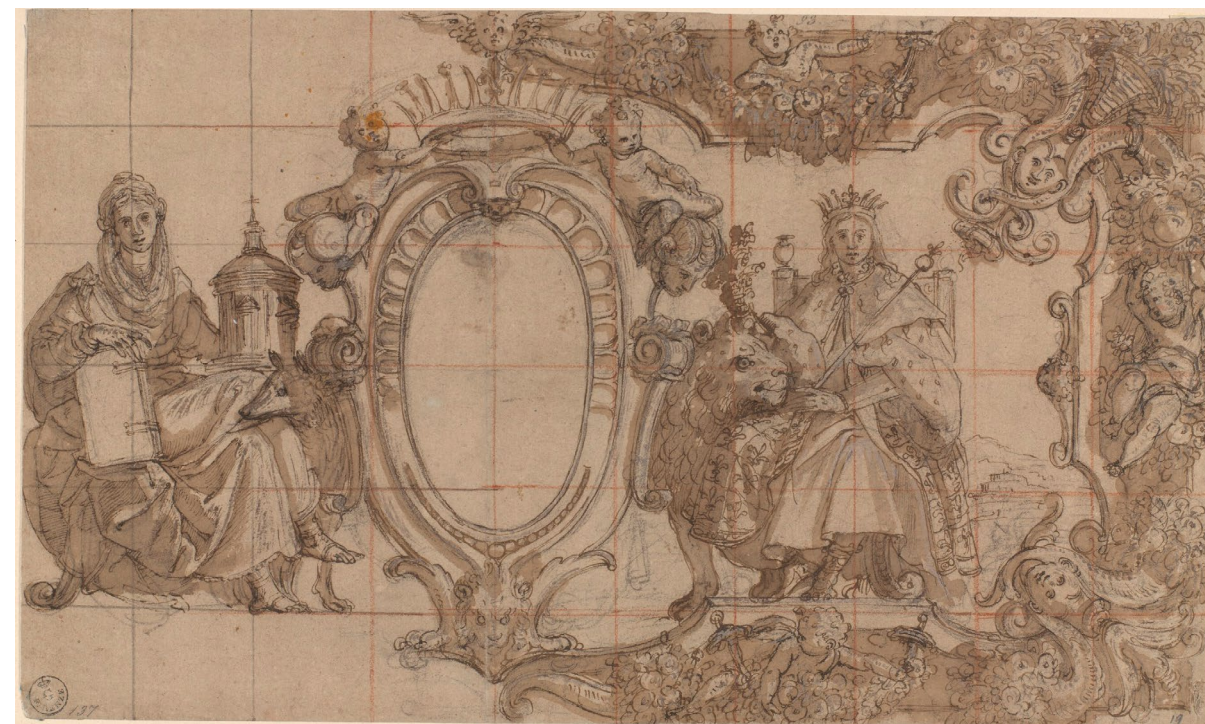
? (*Pelli/PT I* p. 452, Vol. Universale XII n. 14. Non identificato)

[11 - *Elenco Bassetti*, c. 164 r] “Due sim[ili] di mano di **Lionello Spada**”

L'identificazione dei 2 disegni Bassetti con quelli descritti dal Pelli Bencivenni sotto il nome dello Spada nel Vol. VIII degli Universali – nel quale non risulta che nel 1687 fossero presenti disegni dell'artista – è confermata dalla presenza del timbro a secco su entrambi i fogli. Non risulta aver subito modifiche il gruppo di 9 disegni riferiti al medesimo artista (*Pelli/PT II*, p. 743) che già nel 1687 (c. 1014 r) si trovavano nel Volume XV degli Universali.

16495 F (*Pelli/PT II* p. 742, Vol. Universale VIII n. 1) timbrato

17093 F (*Pelli/PT II* p. 742, Vol. Universale VIII n. 2) timbrato



4

Alessandro Allori,
Stemma con corona retta da due putti e due figure allegoriche ai lati,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 93 Orn

[12 - *Elenco Bassetti*, c. 164 r] “Due sim[ili] di mano di **Lorenzo Lippi**”

Sotto il nome di Lorenzo Lippi il Pelli Bencivenni descrive 4 disegni nel Vol. XX degli Universali (*Pelli/PT I*, p. 461), due dei quali erano già presenti in collezione nel 1687 (c. 1014 v); l'identificazione dei due rimanenti con quelli pervenuti col lascito Bassetti è avallata dalla presenza su entrambi del timbro a secco.

1181 F (*Pelli/PT I* p. 461, Vol. Universale XX n. 2) timbrato

1182 F (*Pelli/PT I* p. 461, Vol. Universale XX n. 3) timbrato

[13 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “Cinque disegni in carta di più grand[ezz]e di mano di **Masolino da Panicale**”

Nel 1687 (c. 1015 r) la collezione medicea possedeva 2 disegni attribuiti a Masolino, che si trovavano nel Volume II degli Universali dove in seguito li registra anche il Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 553-554). I 5 disegni pervenuti col lascito Bassetti, tutti identificabili grazie alla presenza del timbro a secco, vennero invece inseriti nel Volume XVI degli Universali, dove nel 1687 non risultano presenti disegni riferiti a questo artista e dove il Pelli (*Pelli/PT II*, p. 554) li descrive in blocco.

221 E (*Pelli/PT II* p. 554, Vol. Universale XVI n. 1) timbrato

13 F (*Pelli/PT II* p. 554, Vol. Universale XVI n. 2) timbrato

55 E (*Pelli/PT II* p. 554, Vol. Universale XVI n. 3) timbrato

360 E (*Pelli/PT* II p. 554, Vol. Universale XVI n. 4) timbrato

362 E (*Pelli/PT* II p. 554, Vol. Universale XVI n. 5) timbrato

[14 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “Cinque sim[ili] di mano d[e]l **Masaccio**”

I disegni che il Pelli Bencivenni elenca sotto il nome di Masaccio erano distribuiti tra il Volume II degli Universali (gli stessi 14 già presenti nel 1687, c. 1015 r) e il Vol. XVI degli Universali, dove nel 1687 non risultano presenti disegni attribuiti all'artista e dove vennero evidentemente inseriti i 5 fogli pervenuti col lascito Bassetti (*Pelli/PT* I, pp. 490-492): questi ultimi si possono identificare sulla base delle descrizioni, avallate dalla presenza del timbro a secco su ciascuno. È possibile tuttavia che nel tempo si sia verificato qualche spostamento o confusione tra i due Volumi dal momento che, mentre un disegno di questo gruppo (quello descritto dal Pelli al n. 4 del Volume XVI degli Universali, identificabile con l'attuale 73 E) non è timbrato, il timbro compare invece sul foglio descritto al n. 7 del Volume II degli Universali, che possiamo pertanto riconoscere come il quinto dei disegni Bassetti.

132 E (*Pelli/PT* I p. 492, Vol. Universale XVI n. 1) timbrato

259 E (*Pelli/PT* I p. 492, Vol. Universale XVI n. 2) timbrato

75 E (*Pelli/PT* I p. 492, Vol. Universale XVI n. 3) timbrato

234 E (*Pelli/PT* I p. 490, Vol. Universale II n. 7) timbrato

74 E (*Pelli/PT* I p. 492, Vol. Universale XVI n. 5) timbrato

[15 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “Un sim[ile] di mano di **Mariotto Albertinelli**”

Il Pelli Bencivenni descrive 5 disegni attribuiti all'Albertinelli nel Volume VII degli Universali (*Pelli/PT* I, p. 11): disegni che coincidono coi 5 riferiti all'artista che erano già presenti in questa collocazione nel 1687 (c. 1015 r). Il foglio Bassetti, è invece identificabile con ogni probabilità, pur in assenza del timbro a secco, con quello che sotto il nome dell'Albertinelli il Pelli descrive nel Vol. LII dei Piccoli (*Pelli/PT* III, p. 909): volume contenente disegni di artisti diversi dimostrabilmente appartenuti al canonico, che non erano stati ancora inseriti sotto i nomi dei rispettivi autori (cfr. *Premessa*, p. 3).

14547 F (*Pelli/PT* III p. 909, Vol. LII dei Piccoli)

[16 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “Un sim[ile] di mano d[e]l **Golzi**”

Nel 1687 (c. 1010 r) risultano presenti nella collezione medicea, nel Volume XIX degli Universali, 4 disegni attribuiti a Hendrick Goltzius: gli stessi poi descritti dal Pelli Bencivenni nella medesima collocazione (*Pelli/PT* I, p. 428). L'identificazione del disegno Bassetti con l'unico foglio riferito all'artista descritto dal Pelli al n. 205 del Volume Miscellaneo XXII, è confermata dalla presenza del timbro a secco (cfr. *Pelli/PT* I, p. 428; III, p. 938).

14223 F (fig. 5; *Pelli/PT* II p. 428, Vol. Miscellaneo XXII n. 205) timbrato

[17 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “Cinque sim[ili] di mano di **Cosimo Gamberucci**”



5

Taddeo Zuccari, Schizzi di figure muliebri,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 14223 F

Nel 1687 i disegni attribuiti al Gamberucci erano distribuiti tra il Volume V degli Universali (c. 1004 r), che ne conteneva 9 saliti a 12 nella elencazione del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT* I, pp. 392-393), e il Volume XXXVII dei Piccoli (c. 997 r) dove si trovavano 40 disegni che risultano aumentati di 5 unità al tempo del Pelli (*Pelli/PT* I, pp. 389-392). Possiamo credere che a questi ultimi, descritti in blocco dal Pelli ai nn. da 41 a 45, corrispondano i 5 disegni pervenuti col lascito Bassetti, anche in considerazione del fatto che su quattro di essi compare il timbro a secco (*Pelli/PT* I, p. 392).

10559 F (*Pelli/PT I* p. 392, Vol. XXXVII dei Piccoli n. 41) timbrato
 10560 F (*Pelli/PT I* p. 392, Vol. XXXVII dei Piccoli n. 42)
 10561 F (*Pelli/PT I* p. 392, Vol. XXXVII dei Piccoli n. 43) timbrato
 10562 F (*Pelli/PT I* p. 392, Vol. XXXVII dei Piccoli n. 44) timbrato
 10563 F (*Pelli/PT I* p. 392, Vol. XXXVII dei Piccoli n. 45) timbrato

[18 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Due sim[ili] di mano di **Gregorio Pagani***”

Si tratta dei 2 disegni che il Pelli Bencivenni aggiunse nel Volume XX degli Universali (*Pelli/PT II* pp. 541-542), in calce al gruppo di 12 fogli attribuiti al Pagani che erano già presenti in questo volume nel 1687 (c. 1010 r), portandone il totale a 14. Uno solo dei due fogli aggiunti, sul quale compare il timbro a secco, è stato identificato. Non subì invece modifiche il nucleo di 40 fogli attribuiti all’artista che già nel 1687 (c. 997 r) si trovava nel Volume XXX dei Piccoli (*Pelli/PT II*, pp. 537-540).

15160 F (*Pelli/PT II* p. 541, Vol. Universale XX n. 13) timbrato
 ? (*Pelli/PT II* p. 542, Vol. Universale XX n. 14. Non identificato)

[19 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Due sim[ili] di mano di **Guido Reni***”

Nel 1687 (c. 997 r) 71 disegni attribuiti a Guido Reni si trovavano nel Volume XL dei Piccoli; a questi si aggiunsero con ogni probabilità i 2 fogli del lascito Bassetti, portando così il totale ai 73 descritti più tardi nella stessa collocazione dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 647-653). Non sappiamo quali fossero i soggetti dei due fogli aggiunti, dei quali solo uno, che al Reni è assegnato dalla tradizione, è identificabile con sicurezza grazie alla presenza del timbro a secco. Quanto al secondo disegno è possibile che si tratti di quello oggi inventariato al n. 1064 F, sul quale pure si scorge una traccia del timbro: uno studio di testa maschile da tempo attribuito a Matteo Rosselli (*Pelli/PT III* p. 1179), ma recante sul verso un’antica scritta – “Guido” – che apre la possibilità che si tratti di una delle “Teste diverse” descritte dal Pelli tra i disegni del Reni, appunto in questo Volume (*Pelli/PT II*, p. 651). Non subirono modifiche i 12 disegni riferiti all’artista già presenti nel 1687 (c. 1010 r) nel Volume XIV degli Universali, dove furono poi descritti dal Pelli (*Pelli/PT II*, pp. 653-654).

1592 F (*Pelli/PT II* p. 651, Vol. XXXX dei Piccoli n. 61?) timbrato
 1064 F ? (*Pelli/PT II*, p. 651, Vol. XXXX dei Piccoli n. 45?) timbrato

[20 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Un sim[ile] di mano d[e]l **Civetta***”

Si tratta dell’unico disegno descritto dal Pelli Bencivenni sotto il nome di Herri met de Bles detto il Civetta nel Volume VIII degli Universali, identificabile anche per la presenza del timbro a secco. Un secondo disegno attribuito a questo artista, descritto dal Pelli al n. 138 del Volume Miscellaneo XXII (*Pelli/PT II*, p. 293; III p. 931) risulta fosse già presente nella collezione nel 1687 (c. 1005 r).

2314 F (*Pelli/PT I* p. 292, Vol. Universale VIII) timbrato

[21 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Sei Sim[ili] di mano di **Luca Cambiaso***”

Nel 1687 (c. 1004 r) 12 disegni ritenuti del Cambiaso si trovavano nel Volume X degli Universali, rimasti tali nella descrizione del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 193-194). I 6 disegni pervenuti col lascito Bassetti vennero evidentemente aggiunti nel Volume XV dei Grandi, portando così i 92 fogli che vi erano già presenti nel 1687 (c. 996 r) ai 98 elencati nella stessa collocazione dal Pelli che però non li descrive (*Pelli/PT I*, pp. 190-193): di conseguenza il solo elemento atto alla loro identificazione rimane il timbro a secco, che nel gruppo dei fogli oggi attribuiti al Cambiaso compare appunto su sei fogli.

851 E (*Pelli/PT I* p. 190, Vol. XV dei Grandi n. ?) timbrato
 13778 F (*Pelli/PT I* p. 190, Vol. XV dei Grandi n. ?) timbrato
 13779 F (*Pelli/PT I* p. 190, Vol. XV dei Grandi n. ?) timbrato
 13780 F (*Pelli/PT I* p. 190, Vol. XV dei Grandi n. ?) timbrato
 13781 F (*Pelli/PT I* p. 190, Vol. XV dei Grandi n. ?) timbrato
 13782 F (*Pelli/PT I* p. 190, Vol. XV dei Grandi n. ?) timbrato

[22 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Quattro sim[ili] dimano di **Daniello da Volterra***”

Si tratta dei 4 disegni che, con l’attribuzione a Daniele da Volterra, vennero descritti in blocco dal Pelli Bencivenni nel Vol. VIII degli Universali (*Pelli/PT II*, pp. 840-841), alla identificazione dei quali concorre la presenza del timbro a secco su ciascuno. Non subì modifiche il gruppo di 15 fogli che già nel 1687 (c. 1006 r) si trovava sotto il nome dell’artista nel Volume VI degli Universali (*Pelli/PT II*, pp. 839-840).

15092 F (*Pelli/PT II* p. 840, Vol. Universale VIII n. 1) timbrato
 17113 F (*Pelli/PT II* p. 841, Vol. Universale VIII n. 2) timbrato
 14767 F (*Pelli II/PT* p. 841, Vol. Universale VIII n. 3) timbrato
 14768 F (*Pelli II/PT* p. 841, Vol. Universale VIII n. 4) timbrato

[23 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Cinque sim[ili] di mano di **Michele Angniolo Buonarruoti***”

Tenuto conto che i 12 disegni attribuiti a Michelangelo che il Pelli Bencivenni descrive nel Volume IX degli Universali (*Pelli/PT I*, pp. 132-132) vi erano già presenti nel 1687 (c. 1015 r), possiamo credere che i 5 fogli pervenuti con l’eredità Bassetti siano stati inseriti nel Volume monografico VII dei Piccoli, portando così i 47 fogli ritenuti di questo artista che vi erano presenti nel 1687 (c. 996 r) a un ammontare di 52: quantitativo che al momento della descrizione del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 124-132) risulta ulteriormente salito a 58 con l’aggiunta di altri sei fogli dei quali non è nota la provenienza. In questa situazione, non soccorrendo il computo numerico, il solo elemento di cui disponiamo per l’identificazione dei fogli Bassetti rimane il timbro a secco: timbro che compare però su uno solo dei fogli di antica attribuzione che non è tra l’altro tra quelli descritti dal medesimo Pelli (*Pelli/PT I*, p. 124).

17374 F (Pelli/PT I p. 124, Vol. VII dei Piccoli n. 3 ?) timbrato

? (Pelli/PT I pp. 124-132, Vol. VII dei Piccoli, n.?)

? (Pelli/PT I pp. 124-132, Vol. VII dei Piccoli, n.?)

? (Pelli/PT I pp. 124-132, Vol. VII dei Piccoli, n.?)

? (Pelli/PT I pp. 124-132, Vol. VII dei Piccoli, n.?)

[**24** - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Tre sim[ili] di mano di **Marco da Faenza***”

Il corpus dei disegni attribuiti a Marco Marchetti da Faenza risulta incrementato di una sola unità nel passaggio dalla *Nota* del 1687 all’*Inventario* del Pelli Bencivenni: incremento che si verifica nel Volume XII dei Grandi che dai 154 disegni registrati nel primo documento (c. 995 v) passa ai 155 elencativi dal Pelli (*Pelli/PT*, pp. 485-487). Non subisce modifiche il gruppo di 12 fogli presente nel 1687 (c. 1015 r) nel Volume IV degli Universali (cfr. *Pelli/PT I*, pp. 487-488). In tale situazione non si hanno elementi che consentano di identificare i 3 disegni pervenuti con l’eredità Bassetti, fatta eccezione per quello aggiunto nel Volume XII dei Grandi sul quale compare il timbro.

12605 F (*Pelli/PT I* p. 487, Vol. XII dei Grandi n. 154) timbrato

? (non identificabile)

? (non identificabile)

[**25** - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Un sim[ile] di mano di **Girolamo Muzziano***”

Nel 1687 (c. 996 v) 31 disegni attribuiti a Muziano erano presenti nel Vol. XXII dei Piccoli, saliti a 33 al tempo del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 515-517); tra i due fogli aggiunti, quello pervenuto col lascito Bassetti si identifica grazie alla presenza del timbro a secco. Non subirono modifiche i 12 fogli registrati nel 1687 (c. 1015 r) nel Volume V degli Universali (*Pelli/PT I*, pp. 517-518).

1886 F (*Pelli/PT I* p. 515, Vol. XXII dei Piccoli n. 33) timbrato

[**26** - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Due sim[ili] di mano di **Bened[ett]o Boschi***”

Nel 1687 (c. 1003 r) un solo disegno attribuito a Benedetto Boschi, fratello del più noto Fabrizio, era presente nella collezione medicea, lo stesso poi descritto dal Pelli Bencivenni al n. 108 del Volume Miscellaneo XXII (*Pelli/PT I*, p. 142); nel medesimo volume, al n. 183, il Pelli elenca un altro disegno riferito all’artista che è da identificare, come attesta la presenza del timbro a secco, con uno dei due pervenuti col lascito Bassetti (*Pelli/PT I*, p. 142). Si hanno inoltre buone ragioni di credere che il secondo foglio Bassetti corrisponda, anche in assenza del timbro, a quello che sotto il nome del raro Benedetto Boschi il Pelli descrive al n. 30 del Volume LIII dei Piccoli (*Pelli/PT III*, p. 914), tenuto conto che i disegni che si trovavano in detto volume risultano provenire in massima parte da questa fonte.

441 P (*Pelli/PT I* p. 142, Vol. Miscellaneo XXII n. 183) timbrato

415 P ? (*Pelli/PT III* p. 914, Vol. LIII dei Piccoli n. 30)

[**27** - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Quarantatre sim[ili] di mano di **Bernardino Poccetti***”

Già nel 1687 la collezione medicea possedeva un nucleo cospicuo di disegni di Bernardino Poccetti, suddivisi tra i Volumi XXII, XXIII e XXIV dei Grandi (c. 996 r) e il Volume IX degli Universali (c. 1002 r). Si potrebbe pensare, a giudicare dal computo numerico, che i 43 disegni pervenuti con l’eredità Bassetti, fossero stati inseriti nel Volume XXIV dei Grandi, dove avrebbero portato i 169 che già vi erano presenti ai 212 elencativi dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, p. 602): di nessuno di essi il Pelli fornisce però la descrizione, e di conseguenza solo quelli contrassegnati dal timbro a secco sono oggi identificabili. Il fatto poi che alcuni dei fogli timbrati siano riconoscibili tra quelli descritti dal medesimo Pelli nel Volume XXII dei Grandi, lascia intendere che al momento di trovare una sistemazione per la nuova ingente acquisizione all’interno dei volumi esistenti, si sia proceduto con una occasionalità (magari legata al formato dei fogli) che è forse la causa anche delle discrepanze numeriche, oggi impossibili da spiegare, nei Volumi XXII e XXIII dei Grandi: nel primo infatti i 211 disegni che vi si trovavano nel 1687 risultano scesi a 210 col Pelli (*Pelli/PT II*, pp. 597-599), mentre nel secondo si passa dai 153 originari ai 152 poi elencativi (*Pelli/PT II*, pp. 599-602). Restano fuori dal problema i 12 fogli contenuti nel Volume IX degli Universali, rimasti tali nella descrizione del Pelli (*Pelli/PT II*, pp. 602-603). Si segnala infine che nel Volume miscellaneo LIII dei Piccoli, nel quale sappiamo confluiti svariati disegni di provenienza Bassetti, il Pelli descrive sotto il nome del Poccetti un foglio non timbrato ma che potrebbe aver fatto parte del gruppo.

831 F (*Pelli/PT II* p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?) timbrato

8531 F (*Pelli/PT II* p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?) timbrato

8533 F (*Pelli/PT II* p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?) timbrato

8534 F (*Pelli/PT II* p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?) timbrato

8535 F (*Pelli/PT II* p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?) timbrato

8536 F (*Pelli/PT II* p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?) timbrato

8537 F (*Pelli/PT II* p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?) timbrato

8538 F (*Pelli/PT II* p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?) timbrato

8539 F (*Pelli/PT II* p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?) timbrato

8540 F (*Pelli/PT II* p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?) timbrato

8542 F (*Pelli/PT II* p. 599, Vol. XXII dei Grandi n. 188) timbrato

8543 F (*Pelli/PT II* p. 599, Vol. XXII dei Grandi n. 189) timbrato

8544 F (*Pelli/PT II* p. 599, Vol. XXII dei Grandi n. 190) timbrato

8545 F (*Pelli/PT II* p. 599, Vol. XXII dei Grandi n. 191) timbrato

8546 F (*Pelli/PT II* p. 599, Vol. XXII dei Grandi n. 192) timbrato

8547 F (*Pelli/PT II* p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?) timbrato

8548 F (*Pelli/PT II* p. 599, Vol. XXII dei Grandi n. 194) timbrato

8549 F (*Pelli/PT II* p. 598, Vol. XXII dei Grandi n. 195) timbrato

8550 F (*Pelli/PT* II p. 598, Vol. XXII dei Grandi n. 196) timbrato
 8551 F (*Pelli/PT* II p. 598, Vol. XXII dei Grandi n. 197) timbrato
 8552 F (*Pelli/PT* II p. 598, Vol. XXII dei Grandi n. 198) timbrato
 8553 F (*Pelli/PT* II p. 598, Vol. XXII dei Grandi n. 199) timbrato
 8554 F (*Pelli/PT* II p. 598, Vol. XXII dei Grandi n. 200) timbrato
 8555 F (*Pelli/PT* II p. 598, Vol. XXII dei Grandi n. ?) timbrato
 8556 F (*Pelli/PT* II p. 598, Vol. XXII dei Grandi n. ?) timbrato
 8557 F (*Pelli/PT* II p. 598, Vol. XXII dei Grandi n. ?) timbrato
 8558 F (*Pelli/PT* II p. 598, Vol. XXII dei Grandi n. 207) timbrato
 8559 F (*Pelli/PT* II p. 599, Vol. XXII dei Grandi n. 208) timbrato
 8560 F (*Pelli/PT* II p. 599, Vol. XXII dei Grandi n. 209) timbrato
 8561 F (*Pelli/PT* II p. 599, Vol. XXII dei Grandi n. 210) timbrato
 8735 F (*Pelli/PT* II p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?) timbrato
 1503 Orn (*Pelli/PT* II p. 598, Vol. XXII dei Grandi n. ?) timbrato
 1504 Orn (*Pelli/PT* II p. 598, Vol. XXII dei Grandi n. ?) timbrato
 1507 Orn (*Pelli/PT* II p. 598, Vol. XXII dei Grandi n. ?) timbrato
 1509 Orn (*Pelli/PT* II p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?) timbrato
 8779 F ? (*Pelli/PT* III p. 914, Vol. LIII dei Piccoli n. 33)
 ? (*Pelli/PT* II p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?)
 ? (*Pelli/PT* II p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?)
 ? (*Pelli/PT* II p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?)
 ? (*Pelli/PT* II p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?)
 ? (*Pelli/PT* II p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?)
 ? (*Pelli/PT* II p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?)
 ? (*Pelli/PT* II p. 602, Vol. XXIV dei Grandi n. ?)

[28 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Sei sim[ili] di mano di Baccio d[e]l Bianco*”

Nel 1687 (c. 1002 v) 12 disegni attribuiti a Baccio del Bianco si trovavano nel Volume XIII degli Universali: gli stessi 12 registrativi in seguito dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT* I, pp. 104-105). Dei 6 disegni pervenuti col lascito Bassetti, 5 corrispondono con ogni probabilità a quelli descritti in blocco dal Pelli nel Volume Miscellaneo XXI, su tre dei quali compare il timbro a secco (*Pelli/PT* I, p. 105); mentre il sesto è assai probabile si identifichi con un foglio timbrato, tradizionalmente riferito a Baccio del Bianco, che il Pelli descrive in forma anonima al n. 31 del Volume miscellaneo LIII dei Piccoli, dove risulta fossero stati temporaneamente sistemati molti altri disegni di provenienza Bassetti (*Pelli/PT* III, p. 914).

13957 F (*Pelli/PT* I p. 105, Vol. Miscellaneo XXI n. 1) timbrato
 13958 F (*Pelli/PT* I p. 105, Vol. Miscellaneo XXI n. 2) timbrato
 1726 Orn (*Pelli/PT* I p. 105, Vol. Miscellaneo XXI n. 3)

? (*Pelli/PT* I p. 105, Vol. Miscellaneo XXI n. 4: non trovato)
 13959 F (*Pelli/PT* I p. 105, Vol. Miscellaneo XXI n. 5) timbrato
 1725 Orn (*Pelli/PT* III p. 914, Vol. LIII dei Piccoli n. 31)

[29 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Trenta due sim[ili] di mano di Franc[esc]o Brizzio il Vecchio*”

Nel 1687 (c. 1008 r) 12 disegni attribuiti a Francesco Brizio si trovavano nel Vol. XVIII degli Universali, dove vennero poi descritti dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT* I, pp. 168-169). I 32 disegni pervenuti col lascito Bassetti, quasi tutti contrassegnati dal timbro a secco, sono identificabili con ogni evidenza, tenuto conto della corrispondenza numerica, con quelli descritti in blocco dal Pelli nel Volume XVI degli Universali (*Pelli/PT* I, pp. 166-168).

1820 Orn (*Pelli/PT* I p. 166, Vol. Universale XVI n. 1) timbrato
 1562 F (*Pelli/PT* I p. 166, Vol. Universale XVI n. 2)
 544 P (*Pelli/PT* I p. 166, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 559 P (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. 4) timbrato
 546 P (*Pelli/PT* I p. 166, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 553 P (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. 6) timbrato
 547 P (*Pelli/PT* I p. 166, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 548 P (*Pelli/PT* I p. 166, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 549 P (*Pelli/PT* I p. 166, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 550 P (*Pelli/PT* I p. 166, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 562 P (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. 11) timbrato
 551 P (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 552 P (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 554 P (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 555 P (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 556 P (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 558 P (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 560 P (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 561 P (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 563 P (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 564 P (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 565 P (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 568 P (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 569 P (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 570 P (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 571 P (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. ?) timbrato
 964 Orn (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. 27)
 6161 F (*Pelli/PT* I p. 167, Vol. Universale XVI n. 28)

545 P (Pelli/PT I p. 167, Vol. Universale XVI n. 29) timbrato
 566 P (Pelli/PT I p. 168, Vol. Universale XVI n. 30) timbrato
 6162 F (Pelli/PT I p. 168, Vol. Universale XVI n. 31) timbrato
 567 P (Pelli/PT I p. 168, Vol. Universale XVI n. 32) timbrato

[30 - Elenco Bassetti, c. 164 v] “Un sim[ile] di **Battista Franco**”

Nel 1687 (c. 1002 r) 11 disegni attribuiti a Battista Franco si trovavano nel Volume IX degli Universali, gli stessi descrittivi in seguito dal Pelli Bencivenni (Pelli/PT I, pp. 380-381). Il disegno Bassetti, timbrato, è certamente identificabile con quello descritto dal Pelli con questa attribuzione nel Volume Miscellaneo XXI (Pelli/PT I, p. 381).

15143 F (Pelli/PT I p. 381, Vol. Miscellaneo XXI) timbrato

[31 - Elenco Bassetti, c. 164 v] “Un sim[ile] di mano d[e]l **Bazzica l'uve**”, “Tre sim[ili] di mano d[e]l sudd[ett]o”

I disegni Bassetti pervenuti con una attribuzione a Ercole Bazzicaluva erano dunque quattro, tre dei quali, a giudicare dal computo numerico, vennero aggiunti ai 13 già presenti nel 1687 sotto il nome dell'artista nel Volume XVII degli Universali (c. 1002 v), portando così il gruppo ai 16 fogli poi elencativi dal Pelli Bencivenni (Pelli/PT I, p. 70). Di questi il Pelli ne descrive però soltanto due, aggiungendoli in calce all'intero gruppo: i soli identificabili grazie anche alla presenza del timbro a secco su uno di essi. Per i due rimanenti non si hanno elementi di identificazione.

263 P (Pelli I p. 70, Vol. Universale XVII n. 15) timbrato

254 P (Pelli I p. 70, Vol. Universale XVII n. 16)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

[32 - Elenco Bassetti, c. 164 v] “un sim[ile] di mano di **Bonifazio Veneziano**”

Possiamo credere che il foglio Bassetti corrisponda all'unico disegno descritto dal Pelli Bencivenni sotto il nome di Bonifazio Veneziano, o Bonifazio dei Pitati, nel Volume IX degli Universali, dove non era presente nel 1687: foglio identificabile per la corrispondenza con la descrizione avallata dalla presenza del timbro. I 10 disegni attribuiti a questo artista che nel 1687 (c. 1002 v) si trovavano nel Volume XVI degli Universali, risultano scesi a 8 nella descrizione del Pelli Bencivenni (Pelli/PT I, pp. 137-138).

15905 F (Pelli/PT I p. 138, Vol. Universale IX)

[33 - Elenco Bassetti, c. 164 v] “Tre sim[ili] di frà **Bastiano d[e]l Piombo**”

Nel 1687 (c. 1002 r) 7 disegni attribuiti a Sebastiano del Piombo erano collocati nel Volume III degli Universali, dove vennero poi descritti dal Pelli Bencivenni (Pelli/PT II, pp. 593-594). I 3 disegni pervenuti col lascito Bassetti, su uno dei quali compare il timbro



6

Sebastiano del Piombo, Studio di testa di un frate, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1787 F

a secco, sono evidentemente quelli descritti per la prima volta dal Pelli (Pelli/PT II, p. 594) nel Volume VIII degli Universali, dove non risulta fossero presenti nel 1687.

1787 F (fig. 6; Pelli/PT II p. 594, Vol. Universale VIII, n. 1) timbrato

1788 F (Pelli/PT II p. 594, Vol. Universale VIII, n. 2)

1789 F (Pelli/PT II p. 594, Vol. Universale VIII, n. 3)

[34 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Un sim[ile] di mano di **Vincenzo Catena***”

Il disegno pervenuto col lascito Bassetti è identificabile con quello descritto dal Pelli Bencivenni sotto il nome del Catena al n. 181 del Volume Miscellaneo XXII, sul quale compare il timbro a secco. Non risulta che nel 1687 la collezione medicea possedesse disegni attribuiti a questo artista.

18207 F (*Pelli/PT I* p. 260, III p. 936, Vol. Miscellaneo XXII n. 181) timbrato

[35 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Sei sim[ili] di mano di **Giovanni Biliverti***”

I 6 disegni pervenuti col lascito Bassetti sono identificabili, grazie alla presenza del timbro a secco, tra quelli descritti dal Pelli Bencivenni sotto il nome del Bilivert nel Volume XXXXIV dei Piccoli: disegni che appunto, aggiunti agli 87 già presenti in questo volume nel 1687 (c. 997 r), hanno portato il gruppo ai 97 elencativi dal Pelli (*Pelli/PT I*, pp. 107-113). Altri 12 disegni attribuiti all’artista, che non risulta fossero in collezione nel 1687 e dei quali non è per ora nota la provenienza, vennero aggiunti dal Pelli nel Volume XIII degli Universali (*Pelli/PT I*, pp. 113-115).

9663 F (*Pelli/PT I* p. 107, Vol. XXXXIV dei Piccoli n. 88) timbrato

9664 F (*Pelli/PT I* p. 111, Vol. XXXXIV dei Piccoli n. 89) timbrato

9665 F (*Pelli/PT I* p. 108, Vol. XXXXIV dei Piccoli n. 90) timbrato

9666 F (*Pelli/PT I* p. 109, Vol. XXXXIV dei Piccoli n. 91) timbrato

9667 F (*Pelli/PT I* p. 113, Vol. XXXXIV dei Piccoli n. 92) timbrato

9668 F (*Pelli/PT I* p. 108, Vol. XXXXIV dei Piccoli n. 93) timbrato

[36 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Due sim[ili] di mano di **Agnolo Bronzino***”

Nel 1687 (c. 1000 r) 15 disegni attribuiti al Bronzino si trovavano nel Volume VII degli Universali, gli stessi poi descritti dal Pelli Bencivenni nella stessa collocazione (*Pelli/PT I*, pp. 170-171). I 2 fogli Bassetti sono identificabili con ogni probabilità con quelli che il Pelli aggiunse nel Volume XVI degli Universali, su uno dei quali compare il timbro a secco.

6358 F (*Pelli/PT I* p. 171, Vol. Universale XVI n. 1) timbrato

17389 F ? (*Pelli/PT I* p. 171, Vol. Universale XVI n. 2)

[37 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Nove sim[ili] di mano di **Cristofano Allori***”

Nel 1687 i disegni attribuiti a Cristofano Allori nella collezione medicea erano suddivisi tra il Volume XXVII dei Grandi (c. 996 r), dove si trovavano i 182 fogli che vi verranno in seguito elencati dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 19-21), e il Volume Universale XIII (c. 1004 v) che ne conteneva altri 12 rimasti tali al tempo del Pelli (*Pelli/PT I*, pp. 21-22). I 9 disegni pervenuti col lascito Bassetti sono identificabili con ogni evidenza con quelli descritti in blocco dal Pelli nel Volume Universale XVI (*Pelli/PT I*, pp. 22-23), su 7 dei quali compare il timbro a secco.

7960 F (*Pelli/PT I* p. 22, Vol. Universale XVI n. 1) timbrato

7950 F (*Pelli/PT I* p. 22, Vol. Universale XVI n. 2) timbrato

7954 F (*Pelli/PT I* p. 22, Vol. Universale XVI n. 3) timbrato

7959 F (*Pelli/PT I* p. 22, Vol. Universale XVI n. 4)

7961 F (*Pelli/PT I* p. 22, Vol. Universale XVI n. 5) timbrato

7953 F (*Pelli/PT I* p. 23, Vol. Universale XVI n. 6) timbrato

7962 F (*Pelli/PT I* p. 23, Vol. Universale XVI n. 7) timbrato

? (*Pelli/PT I* p. 23, Vol. Universale XVI n. 8. Non identificato)

7963 F (*Pelli/PT I* p. 23, Vol. Universale XVI n. 9) timbrato

[38 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Un sim[ile] di mano di **Brughel il Giovane***”

Si tratta del disegno descritto dal Pelli Bencivenni sotto il nome di Pieter Brueghel il Giovane al n. 177 del Volume Miscellaneo XXII, la cui identificazione è avallata dalla presenza del timbro a secco: disegno venuto ad aggiungersi ai 3 riferiti all’artista che già nel 1687 (c. 1002 v) si trovavano nel Volume XIX degli Universali, dove successivamente li ha descritti il Pelli (*Pelli/PT I*, p. 175).

757 P (*Pelli/PT I* p. 175, III p. 936, Vol. Miscellaneo XXII n. 177) timbrato

[39 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Un sim[ile] di mano d[el] **Bagnia Cavallo***”

Dodici disegni attribuiti al Bagnacavallo erano presenti nel 1687 (c. 1002 r) nel Volume VI degli Universali: gli stessi poi descritti dal Pelli Bencivenni nella stessa collocazione (*Pelli/PT I*, pp. 37-38). Il disegno Bassetti può riconoscersi, anche in assenza del timbro, nell’unico foglio che il Pelli (*Pelli/PT I*, p. 38) descrive sotto il nome dell’artista nel Volume VIII degli Universali, dove non risulta fosse presente nel 1687.

15904 F (*Pelli/PT I* p. 38, Vol. Universale VIII)

[40 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “*Due sim[ili] di mano d’**Andrea Commodi***”

Sebbene i 2 disegni di provenienza Bassetti non siano tra quelli attribuiti al Commodi che il Pelli Bencivenni ha scelto di descrivere, essi sono comunque identificabili grazie alla presenza del timbro a secco che appunto compare su due dei fogli di attribuzione tradizionale. Possiamo credere che uno di essi fosse collocato nel Volume XXVI dei Grandi, dove portava i 143 presenti nel 1687 (c. 996 r) nella collezione medicea ai 144 elencativi in seguito dal Pelli (*Pelli/PT I*, pp. 297-301); non si hanno invece appigli per avanzare ipotesi circa la collocazione del secondo, dato che gli altri 12 fogli attribuiti a questo artista che il Pelli elenca nel Volume XIII degli Universali (*Pelli/PT I*, pp. 301-302) vi erano già presenti nel 1687 (c. 1004 v).

10451 F (*Pelli/PT I* p. 297, Vol. XVI dei Grandi, non descritto) timbrato

10452 F (?) timbrato

[41 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “Un sim[ile] di mano d’**Andrea da Ancona**”

Nel 1687 (c. 1000 v) 2 disegni attribuiti ad Andrea Lilio da Ancona erano presenti nel Volume XV degli Universali, gli stessi che in seguito vi furono descritti dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 460-461). Il disegno di provenienza Bassetti è identificabile, come conferma la presenza del timbro a secco, con l’unico foglio che il Pelli descrive sotto il nome dell’artista nel Vol. XVIII degli Universali (*Pelli/PT I*, p. 27).

11961 F (*Pelli/PT I* p. 27, Vol. Universale XVIII) timbrato

[42 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “Tre sim[ili] di mano d[el] **Tintoretto**”

Il documento del lascito non precisa se si tratta di Jacopo o di Domenico. I disegni attribuiti a Jacopo Tintoretto erano suddivisi nella collezione medicea tra il Volume XI dei Grandi e il Volume III degli Universali. Mentre i 12 fogli che nel 1687 (c. 1024 r) si trovavano in quest’ultimo sono gli stessi che vi vennero poi elencati dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 773-774), dal computo numerico possiamo dedurre che i 3 fogli Bassetti vennero collocati nel Volume XI dei Grandi, dove i 148 disegni riferiti a Tintoretto che vi erano presenti nel 1687 (c. 995 v) risultano saliti a 151 nella elencazione del Pelli (*Pelli/PT II*, pp. 770-773). Di questi il Pelli descrive però soltanto una percentuale molto modesta, nella quale non si trovano appigli che consentano di identificare nel gruppo i tre fogli aggiunti; solo in un caso la presenza del timbro e l’antica scritta “Tintoretto” che compare sui resti di un antico montaggio lasciano intendere che il foglio ne facesse parte. Quanto a Domenico Tintoretto o “Tintoretto giovane”, i 4 disegni che gli erano attribuiti nel 1687 (c. 1024 r) nel Volume XII degli Universali, non hanno subito modifiche nella elencazione del Pelli (*Pelli/PT II*, c. 774).

13038 F (*Pelli/PT II* pp. 770-773, Vol. XI dei Grandi: non identificabile) timbrato

? (*Pelli/PT II* p. 770, Vol. XI dei Grandi: non identificabile)

? (*Pelli/PT II* p. 770, Vol. XI dei Grandi: non identificabile)

[43 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “Cinque sim[ili] di mano d’**Alberto Duro**”

Nel 1687 (c. 1000 v) i 20 disegni attribuiti a Albrecht Dürer appartenenti alla collezione medicea erano tutti collocati nel Volume XIX degli Universali. Più tardi il Pelli Bencivenni nella stessa collocazione ne elenca 26 (*Pelli/PT I*, pp. 332-335): quattro di questi, aggiunti in blocco a conclusione del gruppo ai nn. da 23 a 26, provengono con ogni evidenza dalla collezione Bassetti, come conferma la presenza del timbro a secco su due di essi. Quanto al quinto disegno Bassetti, è molto probabile che si identifichi con un foglio che al Dürer risulta riferito da un’antica scritta sul verso, e che il medesimo Pelli descrive con questa attribuzione al n. 20 del Volume miscelaneo LIII dei Piccoli (*Pelli/PT III*, p. 913) nel quale, come si è visto, si trovavano vari altri disegni di analoga provenienza (cfr. *Premessa*).

1049 E (*Pelli/PT I* p. 335, Vol. Universale XIX n. 24) timbrato

2301 F (*Pelli/PT I* p. 335, Vol. Universale XIX n. 25) timbrato

14301 F (*Pelli/PT I* p. 335, Vol. Universale XIX n. 23)

2259 F (*Pelli/PT I* p. 335, Vol. Universale XIX n. 26)

2298 F ? (*Pelli/PT III* p. 913, Vol. LIII dei Piccoli n. 20)

[44 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “Tre sim[ili] di **maniera antica incognita**”

Non si hanno punti di appoggio che consentano l’identificazione dei 3 disegni in questione, tenuto conto tra l’altro che nessuno dei disegni anonimi, timbrati, per i quali non è stata trovata una collocazione nell’*Elenco* (cfr. *Appendice*) potrebbe dirsi di “maniera antica”: formula con la quale all’epoca venivano in genere definiti i disegni pre-cinquecenteschi. È possibile, ma è ipotesi indimostrabile, che i tre fogli siano mescolati a quelli che il Pelli Bencivenni ha descritto in forma anonima nel Volume LIII dei Piccoli (*Pelli/PT III*, pp. 910-915), dove appunto risultano collocati svariati disegni di provenienza Bassetti ai quali non era stato ancora accostato il nome di un autore (cfr. *Premessa*).

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

[45 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “Un sim[ile] di mano di **Martino de Vos**”

Nel 1687 (c. 1015 v) 17 disegni attribuiti a Maerten de Vos erano presenti nel Volume XVI degli Universali: gli stessi descrittivi in seguito dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 842-843). Il disegno pervenuto col lascito Bassetti è identificabile con ogni probabilità con l’unico foglio che il Pelli descrive con questa attribuzione nel Volume Miscelaneo XXI (*Pelli/PT II*, p. 843).

2361 F (*Pelli/PT II* p. 843, Vol. Miscelaneo XXI)

[46 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “Sei sim[ili] di mano di **Baldassar Peruzzi di Siena**”

Nel 1687 (c. 1002 r) 11 disegni attribuiti al Peruzzi erano presenti nel Volume X degli Universali: gli stessi elencati più tardi dal Pelli Bencivenni nella medesima collocazione alla voce “Da Siena Baldassar” (*Pelli/PT II*, pp. 727-728). Il Pelli descrive inoltre nel Volume VIII degli Universali, alla voce “Peruzzi Baldassar da Siena” (*Pelli/PT II*, p. 583), 5 disegni che, non presenti nel 1687, è assai probabile facessero parte del gruppo pervenuto con la collezione Bassetti: gruppo nel quale è possibile rientrasse inoltre un sesto foglio timbrato quale il 6713 A che, sebbene non descritto dal Pelli, al Peruzzi è assegnato dalla tradizione.

70 Orn (*Pelli/PT II* p. 583, Vol. Universale VIII n. 1)

1556 A (*Pelli/PT II* p. 583, Vol. Universale VIII n. 2)

6811 A (*Pelli/PT II* p. 583, Vol. Universale VIII n. 3)

4097 A (*Pelli/PT II* p. 583, Vol. Universale VIII n. 4)

4099 A (*Pelli/PT II* p. 583, Vol. Universale VIII n. 5)

6713 A (non descritto dal Pelli) timbrato

[47- *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “Cinque sim[ili] di mano d’**Andrea d[e]l Sarto**”

È probabile che 3 dei 5 disegni Bassetti siano stati inseriti nel Volume monografico IV dei Grandi, dove i fogli attribuiti a Andrea del Sarto passarono, dai 154 che vi erano presenti nel 1687 (c. 995 v), ai 157 che vi risultano elencati dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 706-708); i 2 rimanenti potrebbero invece essere stati aggiunti ai 49 che nel 1687 (c. 996 v) si trovavano nel Volume X dei Piccoli, portandoli ai 51 della elencazione del Pelli (*Pelli/PT II*, pp. 708-713). Non risulta aver subito modifiche numeriche un terzo gruppo di 12 fogli riferiti al Sarto, che già nel 1687 (c. 1000 r) si trovava nel Volume VII degli Universali (*Pelli/PT II*, pp. 713-715). Se tuttavia possiamo ricostruire con ragionevole sicurezza la dislocazione dei fogli Bassetti nei Volumi in cui era distribuito il corpus sartesco, per quanto attiene alla loro identificazione la situazione è meno facile, tenuto conto che nel caso di Andrea del Sarto il Pelli descrive solo una parte piuttosto modesta dei disegni che elenca. Il solo appiglio di cui disponiamo rimane pertanto il timbro a secco che troviamo soltanto su due fogli, più un terzo dove sembra aver lasciato una traccia non perfettamente leggibile.

626 E (non descritto dal Pelli) timbrato

632 E ? (non descritto dal Pelli) timbrato?

14437 F (non descritto dal Pelli) timbrato

? (non identificabile)

? (non identificabile)

[48 - *Elenco Bassetti*, c. 164 v] “Sette sim[ili] di mano d’**Antonio Campi**”

Nel 1687 (c. 1000 r) 21 fogli ritenuti di Antonio Campi si trovavano nel Volume XI degli Universali, gli stessi poi registrati dal Pelli nella stessa collocazione (*Pelli/PT I*, pp. 212-214). I sette fogli pervenuti col lascito Bassetti sono invece identificabili con quelli aggiunti nel Volume XII degli Universali, dove non erano presenti nel 1687 e dove il Pelli li descrive in blocco (*Pelli/PT I*, p. 214); la loro identificazione è avallata in tre casi dalla presenza del timbro a secco.

13493 F (*Pelli/PT I* p. 214, Vol. Universale XII n. 1)

13267 F (*Pelli/PT I* p. 214, Vol. Universale XII n. 2) timbrato

13865 F (*Pelli/PT I* p. 214, Vol. Universale XII n. 3) timbrato

13266 F (*Pelli/PT I* p. 214, Vol. Universale XII n. 4) timbrato

14604 F (*Pelli/PT I* p. 214, Vol. Universale XII n. 5?)

491 Orn (*Pelli/PT I* p. 214, Vol. Universale XII n. 6)

13503 F (*Pelli/PT I* p. 214, Vol. Universale XII n. 7)

[49 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Un disegno in carta di mano d[e]l **Altobello**”

Si tratta del disegno che nella descrizione del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 499-500) risulta aggiunto, al n. 7, in calce a un gruppo di 6 fogli attribuiti a Altobello Melone

nel Volume XI degli Universali: gli stessi 6 fogli che in questa collocazione erano già presenti nel 1687 (c. 1000 r).

2112 F (*Pelli/PT I* p. 500, Vol. Universale XI n. 7) timbrato

[50 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Un sim[ile] di mano di **Buonamico Buffalmacco**”

Si tratta dell’unico disegno attribuito a Buonamico Buffalmacco descritto dal Pelli Bencivenni nel Vol. VIII degli Universali: disegno che non risulta fosse presente nella collezione medicea nel 1687 e la cui identificazione è avallata dalla presenza del timbro a secco.

3 F (*Pelli/PT I* p. 178, Vol. Universale VIII) timbrato

[51 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Due sim[ili] di mano di diverse grand[ezz]e di Ma[estr]o **Biagio da Bologna**”

I 2 disegni sono identificabili con quelli descritti dal Pelli Bencivenni sotto il nome di Biagio Pupini nel Volume VIII degli Universali, entrambi timbrati. Nel 1687 (c. 1002 v) la collezione medicea possedeva 24 fogli attribuiti a questo artista che si trovavano nel Volume XV degli Universali: gli stessi che in seguito vennero descritti dal Pelli nella stessa collocazione (*Pelli/PT I*, pp. 121-123).

1648 E (*Pelli/PT I* p. 120, Vol. Universale VIII n. 1) timbrato

1476 F (*Pelli/PT I* p. 121, Vol. Universale VIII n. 2) timbrato

[52 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Cinque sim[ili] di mano di **Baccio Bandinelli**”

Si tratta con ogni probabilità dei 5 disegni che, aggiunti al Volume monografico X dei Grandi, ne portarono il contenuto dai 199 fogli presenti nel 1687 (c. 995 v) ai 204 elencativi dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 41-44): sebbene i fogli Bassetti non siano tra quelli che il Pelli scelse di descrivere, la loro identificazione è resa possibile dalla presenza su ciascuno del timbro a secco. Sotto il nome del Bandinelli la collezione medicea conservava altri due nuclei di 55 e 12 disegni, collocati rispettivamente nei Volumi XVII dei Piccoli e VIII degli Universali: nuclei che tra il 1687 (cc. 996 v, 1003 v) e l’epoca del Pelli (*Pelli/PT I*, pp. 44-46, 46-48) non risultano aver subito modifiche numeriche.

6980 F (*Pelli/PT I* p. 41, Vol. X dei Grandi, non descritto) timbrato

6981 F (*Pelli/PT I* p. 41, Vol. X dei Grandi, non descritto) timbrato

6982 F (*Pelli/PT I* p. 41, Vol. X dei Grandi, non descritto) timbrato

6983 F (*Pelli/PT I* p. 41, Vol. X dei Grandi, non descritto) timbrato

6984 F (*Pelli/PT I* p. 41, Vol. X dei Grandi, non descritto) timbrato

[53 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Nove sim[ili] di mano di **Federigho Baroccio**”

La ricostruzione del gruppo non è oggi possibile. Nel confronto tra la situazione del 1687 e quella documentata nell’*Inventario* del Pelli Bencivenni non risultano aver subi-

to cambiamenti numerici i nuclei baroccheschi presenti nei Volumi XXVI dei Piccoli (97 disegni: 1687, c. 997 r; *Pelli/PT I*, p. 51), XXVII dei Piccoli (98 disegni: 1687, c. 997 r; *Pelli/PT I*, pp. 51-53) XXVIII dei Piccoli (54 disegni: 1687, c. 997 r; *Pelli/PT I*, p. 53) e nel Volume IX degli Universali (12 disegni: 1687, c. 1002 r; *Pelli/PT I*, pp. 53-54). La sola modifica verificatasi in questo lasso di tempo riguarda il Volume monografico XVI dei Grandi, dove il totale dei fogli passa dai 174 del 1687 (c. 996 r) ai 180 descrittivi dal Pelli (*Pelli/PT I*, pp. 49-51); si tratta però di un incremento di sole 6 unità a fronte dei 9 disegni pervenuti col lascito Bassetti, uno solo dei quali è oggi identificabile grazie alla presenza del timbro a secco.

11434 F (*Pelli I* p. 49, non descritto) timbrato

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

[54 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “*Sei sim[ili] di mano di Cammillo Boccaccino*”

Si tratta dei 6 disegni aggiunti in blocco dal Pelli Bencivenni sotto il nome di Camillo Boccaccino nel Volume XVIII degli Universali (*Pelli/PT I*, pp. 118-119), per quattro dei quali l'identificazione è avallata dalla presenza del timbro a secco. In precedenza (1687, c. 1002 r) i disegni attribuiti all'artista presenti nella collezione medica erano 18, contenuti nel Volume XI dei Piccoli dove vennero poi confermati dal Pelli (*Pelli/PT I*, pp. 117-118).

13226 F (*Pelli/PT I* p. 118, Vol. Universale XVIII n. 1) timbrato

? (*Pelli/PT I* p. 118, Vol. Universale XVIII n. 2. Non identificato)

13227 F (*Pelli/PT I* p. 118, Vol. Universale XVIII n. 3) timbrato

13228 F (*Pelli/PT I* p. 118, Vol. Universale XVIII n. 4) timbrato

2094 F (*Pelli/PT I* p. 119, Vol. Universale XVIII n. 5) timbrato

815 P (*Pelli/PT I* p. 119, Vol. Universale XVIII n. 6)

[55 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “*Un sim[ile] di mano d'Andrea Boscoli*”

Il nucleo dei disegni attribuiti al Boscoli nella collezione medica era già cospicuo nel 1687, quando 122 disegni si trovavano nel Volume XXXVI dei Piccoli (c. 997 r) e 12 nel Volume XV degli Universali (c. 1000 r): situazione che in entrambi i casi risulta inalterata nella descrizione del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 148-155 e 155-156). Il foglio pervenuto col lascito Bassetti è identificabile, grazie anche alla presenza del timbro a secco, con quello che il Pelli descrive sotto il nome dell'artista nel Volume Miscellaneo XXI (*Pelli/PT I*, p. 156).

8271 F (*Pelli/PT I*, p. 156, Miscellanea XXI) timbrato

[56, *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “*Trentadue sim[ili] di mano di Lodovico Cigoli*”

Nella collezione medica i disegni attribuiti al Cigoli erano distribuiti nei Volumi monografici XX e XXI dei Grandi (1687, c. 996 r: rispettivamente 123 e 140 fogli), XXXIV dei Piccoli (1687, c. 997 r: 45 fogli) e XIII degli Universali (1687, c. 1004 v: 12 fogli). Nel confronto tra la situazione del 1687 e quella documentata nell'*Inventario* del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 281-291), emerge che in questo lasso di tempo solo nel Volume XX dei Grandi si è verificato un cambiamento nel quantitativo dei disegni, passati da 123 a 153: una differenza di 30 fogli che possiamo credere determinata dall'arrivo del lascito Bassetti, del quale sarebbero comunque rimasti esclusi due esemplari al presente non identificabili. Nella elencazione del Pelli i 30 disegni non vennero, come in altri casi, aggiunti in blocco in calce al gruppo dei fogli già presenti nel Volume: di conseguenza il solo elemento di cui disponiamo per la loro identificazione è costituito dal timbro a secco, presente su 27 fogli.

832 P (*Pelli/PT I* p. 281, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

962 F (*Pelli/PT I* p. 281, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8873 F (*Pelli/PT I* p. 281, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8874 F (*Pelli/PT I* p. 281, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8875 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8876 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8877 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8878 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8879 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8880 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8881 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8882 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8883 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8884 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8885 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8886 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8887 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8888 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8889 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8890 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8891 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8892 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8893 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8894 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8896 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

8897 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato

9000 F (*Pelli/PT I* p. 282, Vol. XX dei Grandi, non descritto) timbrato
 ? (*Pelli/PT I* p. 281-2, Vol. XX dei Grandi. Non identificabile)
 ? (*Pelli/PT I* p. 281-2, Vol. XX dei Grandi. Non identificabile)
 ? (*Pelli/PT I* p. 281-2, Vol. XX dei Grandi. Non identificabile)
 ? (non identificabile)
 ? (non identificabile)

[57 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “*Quattordici sim[ili] di mano di Cristofano* [leggi **Alessandro Allori**] detto il Bronzino”

Si tratta evidentemente dei 14 disegni che vennero descritti in blocco dal Pelli Bencivenni sotto il nome di Alessandro Allori nel Vol. XVI degli Universali (*Pelli/PT I*, pp. 17-19); l'identificazione è confermata, oltre che dalla corrispondenza numerica, dal fatto che su sette fogli compare il timbro a secco (si avverte che in precedenza, per un refuso, il foglio 728 F era stato collocato nel gruppo di Jacopo Ligozzi; cfr. *Pelli/PT I*, p. 460 n. 15). Nel 1687 i disegni attribuiti a questo artista erano suddivisi tra il Volume XVIII dei Grandi (c. 996 r) contenente 146 fogli, e il Volume VII degli Universali (c. 1000 r) dove se ne trovavano 12: in entrambi i casi gli stessi registrativi in seguito dal Pelli (*Pelli/PT I*, pp. 14-17).

10327 F (*Pelli/PT I* p. 17, Vol. Universale XVI n. 1)
 10316 F (*Pelli/PT I* p. 17, Vol. Universale XVI n. 2) timbrato
 449 Orn (*Pelli/PT I* p. 18, Vol. Universale XVI n. 3)
 737 F (*Pelli/PT I* p. 18, Vol. Universale XVI n. 4)
 728 F ? (*Pelli/PT I* p. 18, Vol. Universale XVI n. 5?. Non descritto) timbrato
 10322 F (*Pelli/PT I* p. 18, Vol. Universale XVI n. 6. Non descritto) timbrato
 10329 F (*Pelli/PT I* p. 18, Vol. Universale XVI n. 7) timbrato
 10314 F (*Pelli/PT I* p. 18, Vol. Universale XVI n. 8) timbrato
 10321 F (*Pelli/PT I* p. 18, Vol. Universale XVI n. 9) timbrato
 726 F (*Pelli/PT I* p. 18, Vol. Universale XVI n. 10)
 10315 F (*Pelli/PT I* p. 18, Vol. Universale XVI n. 11)
 517 Orn (*Pelli/PT I* p. 18, Vol. Universale XVI n. 12)
 6382 F (*Pelli/PT I* p. 18, Vol. Universale XVI n. 13) timbrato
 10332 F (*Pelli/PT I* p. 19, Vol. Universale XVI n. 14)

[58 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “*Diciannove sim[ili] di mano d[e]l Sodoma*”

Nel 1687 (c. 1022 r) risultano presenti nella collezione medicea 12 disegni attribuiti al Sodoma, collocati nel Volume XI degli Universali dove successivamente li ha descritti, invariati, il Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 734-735). Sotto il nome dello stesso artista il Pelli descrive inoltre 18 disegni nel Volume XVIII degli Universali (*Pelli/PT II*, pp. 736-737): disegni che non risulta vi fossero presenti nel 1687 e che sono evidentemente da iden-

tificare con quelli pervenuti col lascito Bassetti, tenuto conto tra l'altro che su alcuni di essi compare il timbro a secco. Si precisa a proposito del n. 3, che il Pelli probabilmente descrive come recto e verso di un disegno fogli diversi montati sul recto e sul verso di un medesimo supporto; mentre nel caso del n. 14 pare trattarsi di un supporto sul cui recto erano stati applicati tre disegni di piccole dimensioni. Quanto al diciannovesimo disegno Bassetti, non è da escludere che si tratti di quello che il Pelli descrive senza riferimenti attributivi al n. 7 del Volume LIII dei Piccoli, osservando che qui, nuovamente, sono indicati come un unico disegno due fogli diversi applicati sulle due facce di uno stesso montaggio: l'identificazione è sostenuta dal fatto che i due fogli, sebbene non timbrati, sono legati al Sodoma da una lunga tradizione attributiva confermata da antiche scritte, e dalla dislocazione collezionistica in un Volume miscelaneo dove appunto si trovano altri fogli di analoga provenienza (cfr. *Premessa*).

10780 F (*Pelli/PT II* p. 736, Vol. Universale XVIII n. 1)
 10781 F (*Pelli/PT II* p. 736, Vol. Universale XVIII n. 2)
 1939 F+1737 F (*Pelli/PT II* p. 736, Vol. Universale XVIII n. 3)
 414 F (*Pelli/PT II* p. 736, Vol. Universale XVIII n. 4?)
 415 F (*Pelli/PT II* p. 736, Vol. Universale XVIII n. 5?)
 417 F (*Pelli/PT II* p. 736, Vol. Universale XVIII n. 6?)
 18220 F (*Pelli/PT II* p. 736, Vol. Universale XVIII n. 7) timbrato
 1506 E (*Pelli/PT II* p. 736, Vol. Universale XVIII n. 8)
 1936 F (*Pelli/PT II* p. 736, Vol. Universale XVIII n. 9) timbrato? (tracce probabili del timbro nell'angolo inferiore destro)
 1938 F (*Pelli/PT II* p. 736, Vol. Universale XVIII n. 10) timbrato
 402 P (*Pelli/PT II* p. 737, Vol. Universale XVIII n. 11?) timbrato
 562 E (*Pelli/PT II* p. 737, Vol. Universale XVIII n. 12)
 564 E (*Pelli/PT II* p. 737, Vol. Universale XVIII n. 13) timbrato
 565 E +1935 F+10778 F ? (*Pelli/PT II* p. 737, Vol. Universale XVIII n. 14) timbrato sul 565 E
 ? (*Pelli/PT II* p. 737, Vol. Universale XVIII n. 15. Non identificato)
 420 F (*Pelli/PT II* p. 736, Vol. Universale XVIII n. 16?)
 18225 F (*Pelli/PT II* p. 737, Vol. Universale XVIII n. 17?) timbrato
 830 F (*Pelli/PT II* p. 737, Vol. Universale XVIII n. 18) timbrato
 1944+1943 F ? (*Pelli/PT III* p. 911, Vol. LIII dei Piccoli n. 7)

[59 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “*Un sim[ile] di mano d[e]llo Spinello*”

Di questo disegno non è traccia nell'*Inventario* del Pelli Bencivenni che di “Spinello Spinelli Aretino” descrive 3 disegni nel Volume I degli Universali (*Pelli/PT II* p. 744), con ogni probabilità gli stessi che vi erano già presenti nel 1687 (c. 1022 r).
 ? (non identificabile)

[60 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Un sim[ile] di mano di **Sirano Bolognese**”

Nel 1687 (c. 1022 v) 12 disegni attribuiti a Giovanni Andrea Sirani si trovavano nel Volume XVIII degli Universali: disegni che il Pelli Bencivenni descrive in seguito nella stessa collocazione, aggiungendo in calce un tredicesimo foglio che non si è finora potuto identificare e che è molto probabile corrisponda a quello pervenuto col lascito Bassetti (*Pelli/PT II*, pp. 730-731).

? (*Pelli II* p. 731, Vol. Universale XVIII, n. 13. Non identificato)

[61 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Cinque sim[ili] di mano d[e]l **Sogliano**”

I 5 disegni provenienti dal lascito Bassetti sono identificabili con quelli che sotto il nome di Giovanni Andrea Sogliani il Pelli Bencivenni descrive in blocco nel Volume XVI degli Universali (*Pelli/PT II*, pp. 739-740), su due dei quali compare il timbro a secco; si avverte a proposito del foglio descritto al n. 2 che esso è stato successivamente diviso in due parti oggi contrassegnate da una diversa numerazione inventariale. Di questo artista la collezione medicea possedeva in precedenza 20 disegni, che il Pelli (*Pelli/PT II*, pp. 738-739) descrive nel Volume XI degli Universali dove già si trovavano nel 1687 (c. 1022 r).

439 F ? (*Pelli/PT II* p. 739, Vol. Universale XVI n. 1)

552 E+555 E (*Pelli/PT II* p. 740, Vol. Universale XVI n. 2)

6777 F (*Pelli/PT II* p. 740, Vol. Universale XVI n. 3) timbrato

5 P (*Pelli/PT II* p. 740, Vol. Universale XVI n. 4)

6783 F (*Pelli/PT II* p. 740, Vol. Universale XVI n. 5) timbrato

[62 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Quattro sim[ili] di mano di **Giacomo da Faenza**”

I disegni attribuiti a Giacomone da Faenza erano suddivisi nella collezione medicea tra il Volume XI del Piccoli e il Volume VI degli Universali: rispettivamente 29 e 12 fogli che, già presenti nel 1687 (cc. 996 v e 1009 r), vi vennero poi riconfermati dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 404-406 e 406-407); i 4 disegni pervenuti col lascito Bassetti, tutti timbrati, sono evidentemente gli stessi che il Pelli descrive in blocco, come un’aggiunta separata, in calce ai 12 presenti nel Volume VI degli Universali (*Pelli/PT I*, pp. 407-408).

12249 F (*Pelli/PT I* p. 408, Vol. Universale VI n. 1) timbrato

12251 F (*Pelli/PT I* p. 408, Vol. Universale VI n. 2) timbrato

12253 F (*Pelli/PT I* p. 408, Vol. Universale VI n. 3) timbrato

12254 F (*Pelli/PT I* p. 408, Vol. Universale VI n. 4) timbrato

[63 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Due sim[ili] di mano di **Gaspero Mola**”

Nel 1687 (c. 1015 v) 2 disegni attribuiti a un non meglio precisato “Mola” erano collocati nel Volume XVIII degli Universali, dove in seguito il Pelli Bencivenni ne registra 3 con

un riferimento a “Gaspero Mola” (*Pelli/PT I*, pp. 505-506). Con la stessa denominazione il Pelli elenca inoltre, nel Volume VI degli Universali (*Pelli/PT I*, p. 505), altri 2 disegni che si ha ragione di credere, anche per la presenza del timbro su uno di essi, siano quelli pervenuti con l’eredità Bassetti.

14805 F (*Pelli/PT I* p. 505, Vol. Universale VI n. 1)

14758 F (*Pelli/PT I* p. 505, Vol. Universale VI n. 2) timbrato

[64 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Sei sim[ili] di mano di **Santi di Tito**”

Nel 1687 (c. 996 r) nel Volume XVIII dei Grandi erano presenti 169 disegni attribuiti a Santi di Tito, aumentati di quattro unità nella elencazione del Pelli Bencivenni che nella stessa collocazione ne registra 173 (*Pelli/PT II*, pp. 775-778). Che i quattro fogli aggiunti provengano dal lascito Bassetti c’è poco da dubitare; e abbiamo anzi ragione di credere che in questo Volume siano confluiti almeno cinque dei disegni Bassetti attribuiti all’artista, quelli appunto sui quali compare il timbro a secco, tenuto conto che il secondo nucleo titesco di 12 fogli che il Pelli elenca nel Volume XIII degli Universali (*Pelli/PT II*, pp. 778-779) vi era già presente nel 1687 (c. 1022 r). Il sesto disegno Bassetti è infine identificabile con quello, timbrato, che il Pelli ha descritto in forma anonima – ma un’antica scritta sul verso ne testimonia l’attribuzione tradizionale a “Santi” – al n. 37 del Volume miscelaneo LIII dei Piccoli, nel quale troviamo svariati disegni di analoga provenienza (*Pelli/PT III*, pp. 910-915; cfr. *Premessa*).

7562 F (*Pelli/PT II* p. 775, Vol. XVIII dei Grandi, non descritto) timbrato

7566 F (*Pelli/PT II* p. 775, Vol. XVIII dei Grandi, non descritto) timbrato

7567 F (*Pelli/PT II* p. 775, Vol. XVIII dei Grandi, non descritto) timbrato

7569 F (*Pelli/PT II* p. 775, Vol. XVIII dei Grandi, non descritto) timbrato

7571 F (*Pelli/PT II* p. 775, Vol. XVIII dei Grandi n. 30) timbrato

14035 F (*Pelli/PT III* p. 915, Piccoli LIII n. 37) timbrato

[65 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Due sim[ili] di mano di **Giovanni Lis o de Vecchi**”

Nel documento Bassetti sono stati confusi in una stessa figura due differenti artisti – Johan Liss e Giovanni de Vecchi – che sono invece correttamente distinti negli inventari di Galleria. Nel 1687 troviamo infatti registrati 29 disegni di “Giovan de Vecchi” nel Volume X degli Universali (c. 1009 v), e 1 di “Giovan Lis” nel Volume Miscelaneo XXII (c. 1010 v): gli stessi che il Pelli Bencivenni descrive più tardi nelle medesime collocazioni (*Pelli/PT II*, pp. 821-824; I, p. 468). Si aggiunsero poi col lascito Bassetti altri 3 disegni attribuiti a “De Vecchi Giovanni” (per i quali si veda oltre, al n. 89), e i 2 qui elencati che sono identificabili con quelli descritti dal Pelli nel Volume X degli Universali sotto il nome apocrifo “De Vecchi Gio: Liso”.

485 Orn (*Pelli/PT II* p. 825, Vol. Universale X n. 1) timbrato

13960 F (*Pelli/PT II* p. 825, Vol. Universale X n. 2) timbrato

[66 - Elenco Bassetti, c. 165 r] “Due sim[ili] di mano **Gio[van] Batt[ist]a Vanni**”

Nella descrizione del Pelli Bencivenni, ai 15 disegni attribuiti a Giovan Battista Vanni che già nel 1687 (c. 1008 v) si trovavano nel Volume IX degli Universali (Pelli/PT II, pp. 804-805), si aggiungono altri 3 fogli di più recente acquisizione che vennero collocati nel Volume XVI degli Universali. Possiamo credere che due di questi ultimi corrispondano a quelli pervenuti col lascito Bassetti: su uno, timbrato, non sussistono dubbi, mentre rimane incerta l'identificazione del secondo.

7160 F (Pelli/PT II p. 805, Vol. Universale XVI n. 3) timbrato

7163 F o 1143 F (Pelli/PT II p. 805, Vol. Universale XVI nn. 1 e 2)

[67- Elenco Bassetti, c. 165 r] “Quattro sim[ili] di mano di **Jacopo Vigniali**”

Nel 1687 non risulta fossero presenti nella collezione medicea disegni di Jacopo Vigniali. Il nome di questo artista compare invece nell'*Inventario* del Pelli Bencivenni, che descrive 8 suoi disegni nel Volume XX degli Universali (Pelli/PT II pp. 830-831): 4 di questi, aggiunti in un blocco separato in calce all'elenco e tutti timbrati, sono identificabili con quelli pervenuti col lascito Bassetti.

1135 F (Pelli/PT II p. 831, Vol. Universale XX n. 4 [ma leggi 5]) timbrato

7133 F (Pelli/PT II p. 831, Vol. Universale XX n. 6) timbrato

7134 F (Pelli/PT II p. 831, Vol. Universale XX n. 7) timbrato

7135 F (Pelli/PT II p. 831, Vol. Universale XX n. 8) timbrato

[68 - Elenco Bassetti, c. 165 r] “Tre sim[ili] di mano d'**Ottavio d[e]l Vannino**”

Nel 1687 (c. 996 r) i disegni attribuiti a Ottavio Vannini erano 112, tutti collocati nel Volume monografico XXXII dei Grandi: volume che venne poi registrato dal Pelli Bencivenni con lo stesso quantitativo di disegni ma col numero d'ordine cambiato in “VI” (Pelli/PT II, pp. 805-807). Al tempo del Pelli (che per un lapsus cita il nome dell'artista come “Vanni Ottavio Fiorentino”) al corpus del Vannini si erano aggiunti 12 disegni nel Volume VIII degli Universali (Pelli/PT II, pp. 807-808), e altri 3 nel Volume XIII degli Universali: possiamo credere che questi ultimi, su due dei quali compare il timbro a secco, corrispondano ai 3 fogli pervenuti col lascito Bassetti.

9571 F (Pelli/PT II p. 808, Vol. Universale XIII n. 1) timbrato

9569 F (Pelli/PT II p. 808, Vol. Universale XIII n. 2) timbrato

896 F (Pelli/PT II p. 808, Vol. Universale XIII n. 3)

[69 - Elenco Bassetti, c. 165 r] “Sette sim[ili] di mano di **Ventura Salinbeni**”

Si tratta evidentemente dei 7 disegni che, aggiunti al Volume XXXXII dei Piccoli, portarono i 36 fogli attribuiti a “Ventura Salinbeni” che vi erano presenti nel 1687 (c. 997 r) ai 43 descrittivi in seguito dal Pelli Bencivenni (Pelli/PT II, pp. 683-687): i fogli, tutti contrassegnati dal timbro a secco, sono elencati in blocco ai nn. da 37 a 43. Non subì

modifiche il gruppo di 12 disegni riferiti all'artista già presenti nel 1687 (c. 1025 r) nel Volume X degli Universali (Pelli/PT II, pp. 687-688).

1282 F (Pelli/PT II p. 686, Vol. XXXXII dei Piccoli, n. 37) timbrato

10843 F (Pelli/PT II p. 686, Vol. XXXXII dei Piccoli, n. 38) timbrato

10844 F (Pelli/PT II p. 687, Vol. XXXXII dei Piccoli, n. 39) timbrato

10845 F (Pelli/PT II p. 687, Vol. XXXXII dei Piccoli, n. 40) timbrato

10806 F (Pelli/PT II p. 687, Vol. XXXXII dei Piccoli, n. 41) timbrato

10805 F (Pelli/PT II p. 687, Vol. XXXXII dei Piccoli, n. 42) timbrato

15052 F (Pelli/PT II p. 687, Vol. XXXXII dei Piccoli, n. 43) timbrato

[70 - Elenco Bassetti, c. 165 r] “Quindici sim[ili] di mano d[e]l **Vanni di Siena**”

Nel 1687 la collezione medicea possedeva 1 disegno attribuito a “Francesco Vanni” nel Volume IX degli Universali (c. 1008 r) e, sempre nello stesso volume, 20 disegni registrati separatamente sotto il nome di “Vanni di Siena” (c. 1025 r): situazione che si presenta inalterata al tempo del Pelli Bencivenni (Pelli/PT II, pp. 800, 801-803) e che parrebbe implicare una distinzione tra due diverse personalità. Quanto ai 15 fogli pervenuti col lascito Bassetti, 14 sono chiaramente identificabili con quelli descritti in blocco dal Pelli con riferimento a “Francesco Vanni” nel Volume XVI degli Universali, su sette dei quali compare il timbro a secco (Pelli/PT II, pp. 800-801); mentre il quindicesimo corrisponde con ogni evidenza al disegno, anch'esso timbrato, che al tempo del Pelli si trovava ancora inserito in forma anonima al n. 17 del Volume LIII dei Piccoli (Pelli/PT III, p. 912). Quest'ultimo disegno, che P. N. Ferri inventariò sotto il nome di Francesco Vanni forse riprendendo a una tradizione più antica, venne poi dal medesimo trasferito nelle cartelle di Lodovico Cigoli dove si trova tuttora.

15056 F (Pelli/PT II p. 800, Vol. Universale XVI n. 1) timbrato

10795 F (Pelli/PT II p. 800, Vol. Universale XVI n. 2) timbrato

10827 F (Pelli/PT II p. 800, Vol. Universale XVI n. 3)

10799 F (Pelli/PT II p. 800, Vol. Universale XVI n. 4)

9540 F ? (Pelli/PT II p. 800, Vol. Universale XVI n. 5)

15051 F (Pelli/PT II p. 801, Vol. Universale XVI n. 6) timbrato

? (Pelli/PT II p. 801, Vol. Universale XVI n. 7. Non identificato)

1526 Orn (Pelli/PT II p. 801, Vol. Universale XVI n. 8) timbrato

10811 F (Pelli/PT II p. 801, Vol. Universale XVI n. 9) timbrato

10798 F (Pelli/PT II p. 801, Vol. Universale XVI n. 10)

15049 F (Pelli/PT II p. 801, Vol. Universale XVI n. 11) timbrato

18270 F (Pelli/PT II p. 801, Vol. Universale XVI n. 12) timbrato

10823 F (Pelli/PT II p. 801, Vol. Universale XVI n. 13)

10797 F (Pelli/PT II p. 801, Vol. Universale XVI n. 14)

10828 F (Pelli/PT III p. 912, Vol. LIII dei Piccoli, n. 17) timbrato

[71 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “*Un sim[ile] di mano d[e]l Verrocchio*”

I disegni attribuiti a Verrocchio, tutti identificabili sulla base della descrizione del Pelli Bencivenni, si trovavano *ab antiquo* nel Volume IV degli Universali: erano 3 nel 1687 (c. 1025 r), rimasti tali nella elencazione del Pelli (*Pelli/PT* II, p. 829). Possiamo credere di conseguenza che il foglio pervenuto col lascito Bassetti corrisponda al solo disegno attribuito a questo artista, anche se non timbrato, descritto dal Pelli nel Volume VII degli Universali.

14623 F (*Pelli/PT* II p. 829, Vol. Universale VII)

[72 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “*Sette sim[ili] di mano di frà Filippo Lippi*”

Non siamo oggi in grado di identificare con sicurezza i 7 disegni che nella collezione Bassetti portavano una attribuzione a Filippo Lippi, sia per la discrepanza attributiva che intercorre tra la *Nota* del 1687 e la elencazione del Pelli Bencivenni, sia per la confusione tra le opere di Filippo e quelle di Filippino che si riscontra in quest’ultima. Il Pelli infatti suddivide l’antico gruppo lippesco tra il nome di “Lippi, Filippo di F. Filippo, Fiorentino” e “Di Frà Filippo, Filippo”, cioè, in entrambi i casi, a meno che non si voglia vedervi un qualche refuso, Filippino Lippi (*Pelli/PT* I pp. 461-467, 363-365): sotto la prima formula troviamo elencati 23 disegni nel Volume V dei Piccoli più altri 23 nel Volume II degli Universali, e sotto la seconda troviamo 12 disegni nel Volume II degli Universali più 1 nel Volume VIII degli Universali. Nel 1687 invece il gruppo era più chiaramente suddiviso tra il Volume V dei Piccoli (c. 996 v) dove si trovavano 23 fogli di “Filippo di fra Filippo” (come in *Pelli/PT* I, p. 461), il Volume II degli Universali (c. 1008 r) dove sotto il nome di “Filippino di fra Filippo” erano collocati gli stessi 12 fogli che vi ritroviamo col Pelli (*Pelli/PT* I p. 363) e, sempre nel Volume II degli Universali (c. 1008 r), 18 disegni di “fra Filippo Lippi”. Possiamo credere che questi ultimi costituiscano il primo nucleo del gruppo di 23 che il Pelli descrive nello stesso Volume (*Pelli/PT* I p. 464) ma sotto il nome di Filippino: gruppo nel quale è possibile siano confluiti almeno cinque dei sette disegni Bassetti (portandolo così a quota 23) quattro dei quali identificabili per la presenza del timbro a secco. È probabile che in questo stesso gruppo rientri anche il foglio – timbrato – che il Pelli descrive al n. 39 del Volume LIII dei Piccoli assieme ad altri disegni anonimi di provenienza Bassetti (*Pelli/PT* III, p. 915): disegno che il Ferri, accogliendo con ogni probabilità una tradizione più antica, ha inventariato sotto il nome di Filippino Lippi. Si avverte che nell’*Elenco Bassetti* è registrato un solo disegno attribuito a Filippino Lippi, qui al n. 80.

12 F (*Pelli/PT* I p. 467, Vol. Universale II n. 19) timbrato

149 E (*Pelli/PT* I p. 467, Vol. Universale II n. 20) timbrato

65 E (*Pelli/PT* I p. 467, Vol. Universale II n. 23) timbrato

184 F (forse corrispondente, per esclusione, al n. 11 del Vol. Universale II, non descritto da Pelli) timbrato

1170 E ? (*Pelli/PT* III p. 915, Vol. LIII dei Piccoli n. 39) timbrato

? (non identificabile)

? (non identificabile)

[73 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “*Quattordici sim[ili] di mano di Frate Bartolom[e]o*”

Nell’*Inventario* del Pelli Bencivenni i disegni attribuiti a Fra Bartolomeo erano così suddivisi: 210 nel Volume I dei Grandi (*Pelli/PT* I, pp. 54-56) che nel 1687 (c. 995 v) ne conteneva 209, 12 nel Volume VII degli Universali (*Pelli/PT* I, pp. 61-63) come nel 1687 (c. 1008 r) e 50 nel Volume VIII dei Piccoli (*Pelli/PT* I, pp. 56-61). Quest’ultimo nel 1687 (c. 996 v) ne conteneva 38: possiamo dunque credere che la maggior parte dei fogli Bassetti, forse i 12 che fanno la differenza, siano qui confluiti, tenuto conto che da qui provengono i 3 disegni, i soli identificabili, recanti il timbro a secco; un tredicesimo disegno, non identificabile, potrebbe essere quello aggiunto nel Vol. I dei Grandi. Preso atto che il gruppo non è comunque ricomponibile sulla base degli elementi in nostro possesso, a quelli identificati possiamo aggiungere in via di ipotesi due fogli timbrati (sul primo il timbro a secco ha prodotto un foro sul foglio compatibile per forma e dimensioni) descritti dal Pelli senza riferimenti attributivi ai nn. 13 e 38 di quel Volume LIII dei Piccoli (*Pelli/PT* III, pp. 912 e 915) dove erano stati collocati altri fogli anonimi di provenienza Bassetti (cfr. *Premessa*). Il primo (1159 E) riconosciuto alla mano di Fra Bartolomeo fin dall’*Inventario* del Ferri che è probabile raccogliesse una tradizione più antica; il secondo (297 E), oggi attribuito al Granacci ma comunque appartenente all’area culturale del Frate, era creduto in precedenza di Domenico Ghirlandaio: attribuzione, quest’ultima, che in ogni caso non poteva esser quella che il disegno portava nella collezione Bassetti nella quale i 10 fogli assegnati al Ghirlandaio sono tutti identificabili (cfr. n. 85). Una identificazione ulteriore potrebbe poi riguardare il 14752 F – anch’esso timbrato – la cui provenienza dal lascito Bassetti è più che probabile, sebbene non si abbiano elementi per ristabilirne la collocazione all’interno della raccolta. Non identificato tra quelli descritti dal Pelli Bencivenni, venne inventariato dal Ferri come Anonimo del secolo XVI, ma, grazie ad antiche scritte presenti sul verso del foglio – “Frate” e “questo non è del frate ma di Bat.a Naldini fatto dal...[?]” – possiamo risalire a attribuzioni più antiche sotto le quali avrebbe potuto essere stato registrato da Apollonio Bassetti; e per questa strada, tenuto conto che i 13 disegni allora ritenuti del Naldini sono stati tutti identificati, si potrebbe arrivare a concludere, almeno in via di ipotesi, che potrebbe trattarsi di uno dei fogli non identificati conteggiati nel documento del lascito sotto il nome di Fra Bartolomeo.

6823 F (*Pelli/PT* I p. 60, Vol. VIII dei Piccoli n. 40) timbrato

6855 F (*Pelli/PT* I p. 60, Vol. VIII dei Piccoli n. 41) timbrato

14438 F (*Pelli/PT* I p. 61, Vol. VIII dei Piccoli n. 46) timbrato

1159 E ? (*Pelli/PT* III p. 912, Vol. LIII dei Piccoli n. 13) timbrato ?

297 E ? (*Pelli/PT* III p. 915, Vol. LIII dei Piccoli n. 38) timbrato

14752 F ? (non identificabile) timbrato

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

[74 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Un sim[ile] di mano d[e]l **Giottino**”

Nel 1687 (c. 1009 r) i disegni attribuiti a Giottino erano 12, collocati nel Volume I degli *Universal*i; in seguito il Pelli Bencivenni (*Pelli/PT* I, p. 415-416) ve ne descrive 13, includendo con ogni probabilità quello pervenuto con la collezione Bassetti; per l'identificazione di quest'ultimo non si hanno però elementi di appoggio se non quello, piuttosto labile, che potrebbe trattarsi, come in altri casi, del foglio aggiunto in fondo alla lista.

23 E ? (*Pelli/PT* I, pp. 415-416, Vol. *Universale* I, n. 13?)

[75 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Un sim[ile] di mano di frà **Gio[vanni] Agniolo il Beato**”

Nella *Nota* del 1687 non sono registrati disegni attribuiti all'Angelico. Il Pelli Bencivenni (*Pelli/PT* I, pp. 417-419) ne descrive 17 nel Volume III degli *Universal*i e 1, identificabile con questo grazie alla presenza del timbro a secco, nel Volume VI degli *Universal*i.

42 E (*Pelli/PT* I p. 419, Vol. *Universale* VI) timbrato

[76 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Due sim[ili] di mano di **Fabrizio Boschi**”

Mentre i 12 disegni attribuiti a Fabrizio Boschi presenti nel 1687 (c. 1008 r) nel Volume VIII degli *Universal*i sono rimasti gli stessi all'epoca del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT* I, pp. 146-147), il gruppo di 59 che si trovava nel Volume XXXIX dei Piccoli (1687, c. 997 r) risulta salito a 61 (*Pelli/PT* I, pp. 142-146). È molto probabile che i 2 disegni aggiunti corrispondano a quelli pervenuti con la collezione Bassetti, anche se non si hanno elementi che consentano di identificarli nel gruppo.

? (*Pelli* I p. 143, Piccoli XXXIX. Non identificabile)

? (*Pelli* I p. 143, Piccoli XXXIX. Non identificabile)

[77 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Un sim[ile] di mano d[e]l **Ferraù da Faenza**”

Nel 1687 (c. 996 v) 59 disegni ritenuti di Ferraù Fenzoni si trovavano nel Volume XVIII

dei Piccoli: gli stessi che vi vennero poi registrati dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT* I, pp. 354-359). È molto probabile che il disegno pervenuto con l'eredità Bassetti, identificabile grazie alla presenza del timbro a secco, corrisponda a quello aggiunto ai 12 fogli attribuiti al medesimo artista che nel 1687 (c. 1008 r) si trovavano nel Volume IV degli *Universal*i, portandoli ai 13 elencativi dal Pelli (*Pelli/PT* I, pp. 352-353).

1367 F (*Pelli/PT* I p. 353, Vol. *Universale* IV n. 10) timbrato

[78 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Un sim[ile] di mano di **Jacomo Francia**”

Tenuto conto che i 2 disegni attribuiti a Giacomo Francia che il Pelli Bencivenni descrive nel Volume XV degli *Universal*i (*Pelli/PT* I, p. 378) erano già presenti in collezione nel 1687 (c. 1013 r), possiamo credere che il disegno pervenuto col lascito Bassetti corrisponda all'unico foglio che lo stesso Pelli descrive sotto il nome dell'artista nel Volume XII degli *Universal*i: foglio la cui identificazione, basata sulla corrispondenza con la descrizione, in assenza di altri supporti quali il timbro a secco rimane ipotetica.

624 E ? (*Pelli/PT* I p. 378, Vol. *Universale* XII)

[79 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Un sim[il]e di mano di **Fran[cesc]o Francia**”

Di Francesco Francia il Pelli Bencivenni descrive 7 disegni nel Volume XV degli *Universal*i, gli stessi che vi erano già presenti nel 1687 (c. 1008 r). Il disegno pervenuto col lascito Bassetti è pertanto identificabile, come conferma la presenza del timbro a secco, con l'unico foglio riferito all'artista che il medesimo Pelli descrive nel Volume VIII degli *Universal*i, dove non risulta fosse presente nel 1687.

1451 F (*Pelli/PT* I p. 378, Vol. *Universale* VIII) timbrato

[80 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Un sim[ile] di mano di **Filippo di frà Filippo**”

È identificabile col solo disegno che il Pelli Bencivenni registra con riferimento a “Di Frà Filippo, Filippo” (cioè Filippino Lippi) nel Volume VIII degli *Universal*i (*Pelli/PT* I, p. 363), dove non risulta si trovasse nel 1687. L'identificazione è confermata dalla presenza del timbro a secco.

402 E (*Pelli/PT* I p. 365, Vol. *Universale* VIII) timbrato

[81 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Un sim[ile] di mano di **Girolamo da Treviso**”

Nel registrare gli 8 disegni attribuiti a Girolamo da Treviso che già nel 1687 (c. 1009 r) si trovano nel Volume III degli *Universal*i, il Pelli Bencivenni accenna a una presenza di opere dell'artista anche nel Volume VI degli *Universal*i, alla quale allude omettendo però di descriverne il contenuto (*Pelli/PT* I, pp. 789, 790). Che tale contenuto corrisponda al foglio pervenuto col lascito Bassetti è cosa molto probabile: foglio la cui identificazione è peraltro confermata dalla presenza del timbro a secco.

13860 F (*Pelli/PT* II pp. 789-790, *Universale* VI) timbrato



7

Sandro Botticelli (bottega),
Resurrezione di Lazzaro,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1149 E

[82 - Elenco Bassetti, c. 165 r] “Nove sim[ili] di mano di **Giulio Romano**”

Nel 1687 due nuclei di disegni attribuiti a Giulio Romano si trovavano nel Volume VI degli Universali (c. 1009 r) e nel Volume XIII dei Piccoli (c. 996 v): nel primo caso 12 fogli rimasti tali nella elencazione del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 424-426), nel secondo caso 26 fogli che al tempo del Pelli risultano saliti a 36 (*Pelli/PT I*, pp. 420-424). Che tale aumento sia imputabile in massima parte all’aggiunta dei 9 fogli Bassetti – non a caso sono 9 i fogli timbrati che oggi si trovano tra quelli già attribuiti all’artista – è cosa fuor di dubbio.

- 13350 F (*Pelli/PT I* p. 421, Vol. XIII dei Piccoli n. 9) timbrato
- 13351 F (*Pelli/PT I* p. 423, Vol. XIII dei Piccoli n. 27) timbrato
- 13344 F (*Pelli/PT I* p. 423, Vol. XIII dei Piccoli n. 28) timbrato
- 13345 F (*Pelli/PT I* p. 424, Vol. XIII dei Piccoli n. 29) timbrato
- 13346 F (*Pelli/PT I* p. 424, Vol. XIII dei Piccoli n. 30) timbrato
- 13347 F (*Pelli/PT I* p. 424, Vol. XIII dei Piccoli n. 31) timbrato
- 13348 F (*Pelli/PT I* p. 424, Vol. XIII dei Piccoli n. 32) timbrato
- 13349 F (*Pelli/PT I* p. 424, Vol. XIII dei Piccoli n. 33) timbrato
- 13341 F (*Pelli/PT I* p. 424, Vol. XIII dei Piccoli n. 35) timbrato



8

Domenico Ghirlandaio,
Busto di figura muliebre,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 298 E

[83 - Elenco Bassetti, c. 165 r] “Due sim[ili] di mano di **Ridolfo Ghirlandaio**”

Nel 1687 (c. 1021 r) 13 disegni attribuiti a Ridolfo del Ghirlandaio erano collocati nel Volume IX degli Universali, dove vennero in seguito descritti dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 436-437). Possiamo credere che i 2 fogli pervenuti col lascito Bassetti siano gli stessi che il Pelli descrive nel Volume VI degli Universali (*Pelli/PT I*, pp. 435-436), dove non risulta che nel 1687 fossero presenti disegni riferiti all’artista.

- 389 E (*Pelli/PT I* p. 435, Vol. Universale VI n. 1)
- 1149 E (fig. 7; *Pelli/PT I* p. 435, Vol. Universale VI n. 2)

[84 - Elenco Bassetti, c. 165 r] “Tre sim[ili] di mano di **David Ghirlandaio**”

Ai 2 disegni attribuiti a David Ghirlandaio che già nel 1687 (c. 1006 r) si trovavano nel Volume IX degli Universali, il Pelli Bencivenni aggiunge altri 3 fogli che descrive nel Volume VI degli Universali (*Pelli/PT I*, pp. 434-435): questi ultimi, su due dei quali compare il timbro a secco, sono con ogni probabilità quelli pervenuti col lascito Bassetti.

- 298 E (fig. 8; *Pelli/PT I* p. 434, Vol. Universale VI n. 1)
- 1113 E (*Pelli/PT I* p. 435, Vol. Universale VI n. 2) timbrato
- 314 E (*Pelli/PT I* p. 435, Vol. Universale VI n. 3) timbrato

[85 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Dieci sim[ili] di mano di **Dom[enic]o Ghirlandaio**”

Come dimostrano la corrispondenza numerica e la presenza del timbro a secco su quattro fogli, si tratta dei 10 disegni elencati in blocco dal Pelli Bencivenni sotto il nome di Domenico Ghirlandaio nel Volume VI degli Universali (*Pelli/PT I*, pp. 431-433); disegni venuti ad aggiungersi ai 12 attribuiti all’artista che il Pelli descrive nel Volume IX degli Universali (*Pelli/PT I*, pp. 433-434), dove risulta fossero già presenti nel 1687 (c. 1009 v).

- 134 E (*Pelli/PT I* p. 431, Vol. Universale VI n. 1)
- 245 E (*Pelli/PT I* p. 432, Vol. Universale VI n. 2) timbrato
- 306 E (*Pelli/PT I* p. 432, Vol. Universale VI n. 3) timbrato
- 356 E (*Pelli/PT I* p. 432, Vol. Universale VI n. 4)
- 152 E (*Pelli/PT I* p. 432, Vol. Universale VI n. 5)
- 293 E (*Pelli/PT I* p. 432, Vol. Universale VI n. 6)
- 210 E (*Pelli/PT I* p. 432, Vol. Universale VI n. 7)
- 324 E (*Pelli/PT I* p. 432, Vol. Universale VI n. 8)
- 440 E ? (*Pelli/PT I* p. 433, Vol. Universale VI n. 9) timbrato
- 288 E (*Pelli/PT I* p. 433, Vol. Universale VI n. 10) timbrato

[86 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Cinque sim[ili] di mano d[e]l **Guercino da Cento**”

Possiamo ragionevolmente supporre che i 5 fogli pervenuti con l’eredità Bassetti siano quelli che sotto il nome del Guercino vennero descritti in blocco dal Pelli Bencivenni nel Volume miscellaneo LII dei Piccoli (*Pelli/PT III*, pp. 909-910), su tre dei quali compare il timbro a secco. Nel 1687, prima dell’aggiunta del lascito Bassetti, la collezione medicea possedeva due nuclei di disegni riferiti al Guercino. Il primo collocato nel Volume XLVI dei Piccoli (c. 997 r) comprendeva 45 disegni che risultano diminuiti di due unità nella elencazione del Pelli (*Pelli/PT I*, pp. 439-442); il secondo di 12 fogli nel Volume Universale XVIII (c. 1010r) rimasto tale all’epoca del Pelli (*Pelli/PT I*, pp. 442-443).

- 16498 F (*Pelli/PT III* p. 909, Vol. LII dei Piccoli, n. 1) timbrato
- 594 P ? (*Pelli/PT III* p. 910, Vol. LII dei Piccoli, n. 2) timbrato?
- 12478 F (*Pelli/PT III* p. 910, Vol. LII dei Piccoli, n. 3)
- 12500 F (*Pelli/PT III* p. 910, Vol. LII dei Piccoli, n. 4)
- 12483 F (*Pelli III/PT* p. 910, Vol. LII dei Piccoli, n. 5) timbrato

[87 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Due sim[ili] di mano di **Giovanni Bellino**”

I disegni attribuiti a Giovanni Bellini, che nel 1687 (c. 1009 r) erano 9 conservati nel Volume III degli Universali, risultano aumentati di tre unità nella descrizione del Pelli Bencivenni. Quest’ultimo elenca infatti 10 fogli nel medesimo Volume, più altri due collocati nel Volume VI degli Universali (*Pelli/PT I*, pp. 100-101): 2 disegni descritti

in blocco, che è molto probabile corrispondano ai 2 fogli pervenuti col lascito Bassetti, anche se solo uno di essi, sul quale compare il timbro a secco, è oggi identificabile sulla base della descrizione.

- 1432 E (*Pelli/PT I* p. 101, Vol. Universale VI n. 1) timbrato
- ? (*Pelli/PT I* p. 101, Vol. Universale VI n. 2. Non identificato)

[88 - *Elenco Bassetti*, c. 165 r] “Due sim[ili] di mano di **Girolamo da Carpi**”

Nel 1687 (c. 1009 v) i disegni attribuiti a Girolamo da Carpi erano 13, collocati nel Volume XI degli Universali dove vennero poi riconfermati dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 253-254). Possiamo credere, anche in assenza del timbro a secco, che i 2 fogli pervenuti con l’eredità Bassetti siano quelli che il Pelli descrive con la stessa attribuzione ai nn. 203 e 204 del Volume Miscellaneo XXII (*Pelli/PT I*, p. 254; III, p. 938).

- 17619 F (*Pelli I* p. 254, Vol. Miscellaneo XXII n. 203)
- 14814 F (*Pelli I* p. 254, Vol. Miscellaneo XXII n. 204)

[89 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “Tre disegni in carta di più grand[ezz]e di mano di **Giovanni de Vecchi**”

Corrispondono con ogni probabilità ai 3 disegni descritti in blocco dal Pelli Bencivenni sotto il nome di Giovanni de Vecchi nel Volume VIII degli Universali (*Pelli/PT II*, p. 821), su uno dei quali compare il timbro a secco. Disegni venuti ad aggiungersi ai 29 attribuiti all’artista nel Volume X degli Universali (*Pelli/PT II*, pp. 821-824), dove si trovavano già nel 1687 (c. 1009 v).

- 13961 F (*Pelli/PT II* p. 821, Vol. VIII degli Universali n. 1)
- 7384 F (*Pelli/PT II* p. 821, Vol. VIII degli Universali n. 2)
- 17403 F (*Pelli/PT II* p. 821, Vol. VIII degli Universali n. 3) timbrato

[90 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “Un sim[ile] di mano di **Gaudenzio da Varallo**”

Nel 1687 (c. 1009 r) la collezione medicea possedeva 4 disegni attribuiti a “Gaudenzio Milanese” – o Gaudenzio Ferrari – collocati nel Volume VI degli Universali dove vennero poi descritti dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, p. 399). A questi il medesimo Pelli aggiunge un foglio, che descrive nel Volume VIII degli Universali con un riferimento a “Da Varallo Gaudenzio”, identificabile, grazie anche alla presenza del timbro a secco, con quello pervenuto col lascito Bassetti.

- 1925 F (*Pelli/PT II* p. 810, Vol. Universale VIII) timbrato

[91 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “Un sim[ile] di mano di **Ridolfo o Michele d[e]l Ghirlandaio**”

Si tratta con ogni evidenza del disegno che il Pelli Bencivenni descrive al n. 202 del Volume Miscellaneo XXII, registrandolo però, forse a causa dell’incertezza attributiva che si riscontra nel documento del lascito Bassetti, sia sotto il nome di Michele di

Ridolfo (*Pelli/PT* III, p. 938: “Michele di Ridolfo Grillandaio. La Vergine stante col Figlio in collo, a acquerello lumeggiato, sù carta verdognola”), sia sotto quello di Ridolfo del Chirlandaio (*Pelli/PT* I, p. 437: “Vergine sedente [la postura sul disegno è ambigua] col Figlio in collo a chiaroscuro a olio [ma le imprecisioni del Pelli nella descrizione delle tecniche non sono rare]”). Malgrado le discrepanze nelle due descrizioni, il foglio è certamente lo stesso; nel primo caso esso è elencato in forma isolata, come di mano di Michele di Ridolfo, nel contesto di opere di artisti diversi, mentre nel secondo caso è descritto in aggiunta ai disegni riferiti a Ridolfo per i quali si veda sopra, al n. 83.

378 E (*Pelli/PT* I p. 437, III, p. 938, Vol. Miscellaneo XXII, n. 202) timbrato

[92 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “Un sim[ile] di mano di **Giovanni da Udine**”

Corrisponde con ogni probabilità all’unico disegno descritto dal Pelli Bencivenni sotto il nome di Giovanni da Udine nel Volume VIII degli Universali: disegno venuto ad aggiungersi ai 14 fogli attribuiti a questo artista che si trovavano nel Vol. VI degli Universali (*Pelli/PT* II, pp. 820-821) e che risulta fossero già presenti in collezione nel 1687 (c. 1009 r).

85 Orn (*Pelli/PT* II p. 821, Vol. Universale VIII)

[93 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “Un sim[ile] di mano d[e]llo **Schidone**”

Nel 1687 (c. 1022 r) la collezione medicea possedeva 5 disegni attribuiti a Bartolomeo Schedoni, collocati nel Volume V degli Universali dove vennero descritti dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT* II, p. 721). Il disegno pervenuto col lascito Bassetti è identificabile con ogni probabilità con l’unico foglio descritto da quest’ultimo sotto il nome dell’artista nel Volume IX degli Universali, dove non era presente nel 1687.

19103 F (*Pelli/PT* II p. 721, Vol. Universale IX)

[94 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “Nove sim[ili] di mano di Bernardo Gatti d[ett]o il **Soliaro**”

Otto di questi disegni sono certamente quelli che vennero descritti in blocco dal Pelli Bencivenni sotto il nome di “Gatti Bernardo, Soliario” nel Volume IX degli Universali (*Pelli/PT* I, pp. 396-397), la maggior parte dei quali contrassegnati dalla presenza del timbro a secco. Tenuto conto che gli altri 15 fogli attribuiti all’artista che il Pelli elenca nel Volume XI degli Universali (*Pelli/PT* I, pp. 397-398) erano già presenti in collezione nel 1687 (c. 1002 v), è difficile rintracciare la collocazione del nono foglio Bassetti, a meno che non si tratti di uno di quelli che il Pelli descrive in forma anonima, tra altri di analoga provenienza, nel Volume LIII dei Piccoli (cfr. *Premessa*); qui infatti, al n. 34, è elencato un disegno che sebbene privo di riferimenti attributivi parrebbe stilisticamente prossimo alla cultura artistica cremonese di secondo Cinquecento (tra Bernardino Campi e, appunto, il Soiaro), la cui provenienza Bassetti è testimoniata dalla presenza del timbro a secco.

2098 F (*Pelli/PT* I p. 396, Vol. Universale IX n. 1) timbrato

13240 F (*Pelli/PT* I p. 397, Vol. Universale IX n. 2) timbrato

2100 F (*Pelli/PT* I p. 397, Vol. Universale IX n. 3) timbrato

13241 F (*Pelli/PT* I p. 397, Vol. Universale IX n. 4) timbrato

2105 F (*Pelli/PT* I p. 397, Vol. Universale IX n. 5)

13239 F (*Pelli/PT* I p. 396, Vol. Universale IX n. 6) timbrato

2099 F (*Pelli/PT* I p. 397, Vol. Universale IX n. 7) timbrato

13242 F (*Pelli/PT* I p. 397, Vol. Universale IX n. 8) timbrato

14032 F ? (*Pelli/PT* III p. 914, Vol. LIII dei Piccoli n. 34) timbrato

[95 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “Un sim[ile] di mano di **Vittore Scarpazza**”

Il disegno Bassetti venne ad aggiungersi agli 11 attribuiti al Carpaccio che erano già presenti in collezione nel 1687 nel Volume III degli Universali (c. 1025 r), portandoli così ai 12 poi descritti dal Pelli Bencivenni nella stessa collocazione (*Pelli/PT* II, pp. 718-719). La sua identificazione è avallata dalla presenza del timbro a secco.

339 E (*Pelli/PT* II p. 718, Vol. Universale III, n. 2) timbrato

[96 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “Due sim[ili] di mano d[e]l **Tiarino**”

Si tratta con ogni probabilità dei 2 disegni descritti dal Pelli Bencivenni sotto il nome di Alessandro Tiarini nel Volume XII degli Universali (*Pelli/PT* II, p. 767): disegni venuti ad aggiungersi ai 23 fogli attribuiti all’artista che si trovavano nel Volume XIV degli Universali, dove risulta fossero già presenti nel 1627 (c. 1024 r). Si avverte a proposito del primo dei due fogli aggiunti che il Pelli, come in qualche altro caso, ha descritto come recto e verso di un unico disegno due fogli diversi incollati sulle due facce di un medesimo montaggio.

1597 F+1598 F (*Pelli/PT* II p. 767, Vol. Universale XII n. 1)

1596 F (*Pelli/PT* II p. 767, Vol. Universale XII n. 2)

[97 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “Tre sim[ili] di mano di **Pellegrino Tebaldi**”

Sono identificabili coi 3 disegni attribuiti a Pellegrino Tibaldi che il Pelli Bencivenni (*Pelli/PT* II, p. 762) descrive nel Volume XII degli Universali dove non risultano presenti nel 1687: uno di questi non è stato rintracciato nella collezione attuale, mentre l’identificazione degli altri due è avallata dalla presenza del timbro a secco. Nel 1687 (c. 1019 v) la collezione medicea possedeva 5 disegni che, sotto il nome di questo artista, erano collocati nel Volume XV degli Universali: disegni saliti a 6 nella descrizione del Pelli (*Pelli/PT* II, pp. 762-763) con una aggiunta della quale non si conosce l’origine.

? (*Pelli/PT* II p. 762, Universale XII n. 1. Non identificato)

1599 E (*Pelli/PT* II p. 762, Vol. Universale XII n. 2) timbrato

12156 F (*Pelli/PT* II p. 762, Vol. Universale XII n. 3) timbrato



9

Perin del Vaga, Fregio ornato di figura alata, cariatide e putto, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 726 E

[98 - Elenco Bassetti, c. 165 v] “Un sim[ile] di mano di **Tommaso da S[an] Friano**”

Nel 1687 (c. 1024 r) i disegni attribuiti a Maso da San Friano presenti nella collezione medicea erano 11, collocati nel Volume IX degli Universali: disegni che risultano saliti a 12 nella elencazione del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 696-698), con l’aggiunta del foglio pervenuto col lascito Bassetti la cui identificazione è avallata dalla presenza del timbro a secco.

695 F (*Pelli/PT II* p. 696, Vol. Universale IX n. 1) timbrato

[99 - Elenco Bassetti, c. 165 v] “Un sim[ile] di mano di **fra Semplice da Verona**”

Nel 1687 (c. 1022 r) 3 disegni attribuiti a questo artista si trovavano nel Volume X degli Universali: gli stessi poi descritti dal Pelli Bencivenni nella stessa collocazione sotto il nome di “Da Verona Cappuccino Padre Semplice” (*Pelli/PT II*, pp. 722-723). A questi il medesimo Pelli (*Pelli/PT II*, p. 825) ha aggiunto, nel Volume XVI degli Universali, un foglio ulteriore descritto separatamente con la dizione “Da Verona Frà Semplice Cappuccino”: foglio identificabile, come conferma la presenza del timbro a secco, con quello pervenuto col lascito Bassetti.

12874 F (*Pelli/PT II* p. 825, Vol. Universale XVI) timbrato

[100 - Elenco Bassetti, c. 165 v] “Nove sim[ili] di mano di **Stefano d[e]lla Bella**”

Il gruppo dei disegni attribuiti a Stefano Della Bella pervenuti col lascito Bassetti non è più ricomponibile con certezza, anche per il pur minimo scarto numerico che intercorre tra la situazione nella *Nota* del 1687 e quella documentata nell’*Inventario* del Pelli Bencivenni. L’intero corpus era suddiviso in tre parti. Non si verificano modifiche nel Volume XLIX dei Piccoli, contenente 106 disegni nel 1687 (c. 997 v) rimasti tali col Pelli (*Pelli/PT I*, pp. 94-96); e nemmeno nel Volume XVII degli Universali, rimasti a quota 12

(*Pelli/PT I*, pp. 96-97) come nel 1687 (c. 1022 v). Il solo cambiamento si ha nel Volume XXXI dei Grandi, che nel 1687 (c. 996 r) conteneva 399 fogli saliti a 400 nella descrizione del Pelli (*Pelli/PT I*, pp. 74-93). In questa situazione, non soccorrendo il computo numerico, i soli fogli sicuramente identificabili tra quelli pervenuti col lascito Bassetti sono i due sui quali compare il timbro a secco, entrambi contenuti nel Volume XXXI dei Grandi ai nn. 396 e 395; e a questo punto, pur lasciando aperti ampi margini di incertezza, si potrebbe anche azzardare l’ipotesi che, come accaduto in molti altri casi, i 9 fogli Bassetti siano stati aggiunti in blocco in coda al gruppo contenuto nel Volume, dove il Pelli potrebbe averli descritti ai nn. da 392 a 400.

8068 F ? (*Pelli/PT I* p. 93, Grandi XXXI n. 392 ?)

8054 F ? (*Pelli/PT I* p. 93, Grandi XXXI n. 393 ?)

320 P ? (*Pelli/PT I* p. 93, Grandi XXXI n. 394 ?)

1226 F (*Pelli/PT I* p. 93, Grandi XXXI n. 395) timbrato

1225 F (*Pelli/PT I* p. 93, Grandi XXXI n. 396) timbrato

8167 F ? (*Pelli/PT I* p. 93, Grandi XXXI n. 397 ?)

720 Orn ? (*Pelli/PT I* p. 93, Grandi XXXI n. 398 ?)

8168 F ? (*Pelli/PT I* p. 93, Grandi XXXI n. 399 ?)

8169 F ? (*Pelli/PT I* p. 93, Grandi XXXI n. 400 ?)

[101 - Elenco Bassetti, c. 165 v] “Dieci sim[ili] di mano di **Cecchino Salviati**”

Nel 1687 (c. 1008 r) 12 disegni di “Salviati Francesco” risultano presenti nel Volume VII degli Universali, poi saliti a 21 nella descrizione del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 689-691); come dimostra la presenza del timbro a secco, uno dei fogli aggiunti (il 726 E descritto al n. 13) proveniva dal lascito Bassetti. I rimanenti 9 disegni del lascito sono poi identificabili, come conferma la corrispondenza numerica e la presenza del timbro a secco su tre fogli, con quelli che il Pelli descrive in blocco, con un riferimento differenziato a “Salviati Cecchino”, nel Volume XIII degli Universali (*Pelli/PT II*, 691-692), dove non risulta fossero presenti nel 1687. Si avverte a proposito del disegno descritto al n. 4, che è molto probabile sia stato successivamente diviso in due parti che vennero inventariate separatamente dal Ferri.

606 F (*Pelli/PT II* p. 692, Vol. Universale XIII, n. 1)

6378 F (*Pelli/PT II* p. 692, Vol. Universale XIII, n. 2)

992 E (*Pelli/PT II* p. 692, Vol. Universale XIII, n. 3)

989 E+990 E (*Pelli/PT II* p. 692, Vol. Universale XIII, n. 4)

604 F (*Pelli/PT II* p. 692, Vol. Universale XIII, n. 5)

603 F (*Pelli/PT II* p. 692, Vol. Universale XIII, n. 6) timbrato

1627 E (*Pelli/PT II* p. 692, Vol. Universale XIII, n. 7) timbrato

1628 E (*Pelli/PT II* p. 692, Vol. Universale XIII, n. 8?)

956 Orn (*Pelli/PT II* p. 692, Vol. Universale XIII, n. 9)

726 E (fig. 9; *Pelli/PT II* p. 691, Vol. Universale VII, n. 13) timbrato

[**102** - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “*Due sim[ili] di mano di **Vincenzo Dandini***”

Sono identificabili coi 2 disegni che il Pelli Bencivenni elenca sotto il nome di Vincenzo Dandini nel Volume XXX degli Universali (*Pelli/PT I*, p. 326): disegni venuti ad aggiungersi ad altri due attribuiti allo stesso artista che il Pelli descrive nel Vol. XIII degli Universali (*Pelli/PT I*, p. 326) dove erano già presenti nel 1687 (c. 1025 r).

17600 F (*Pelli/PT I* p. 326, Vol. Universale XXX n. 1)

1193 F (*Pelli/PT I* p. 326, Vol. Universale XXX n. 2)

[**103** - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “*Diciassette sim[ili] di mano d[e]l **Furino***”

Nel 1687 i disegni attribuiti a Francesco Furini erano suddivisi tra il Volume LI dei Piccoli (c. 997 v), dove si trovavano 34 fogli rimasti tali nella descrizione del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 382-385), e il Volume XV/2 degli Universali che ne conteneva 12 (c. 1008 r). In quest’ultimo, rinumerato come Volume Universale XX, il Pelli descrive sotto il nome del Furini in tutto 28 disegni (*Pelli/PT I*, pp. 385-387), aggiungendo in blocco, in coda ai 12 preesistenti, altri 16 fogli (numerati da 13 a 28) che possiamo ragionevolmente credere pervenuti col lascito Bassetti, anche per la presenza del timbro su nove di essi. Il diciassettesimo foglio che completa il gruppo Bassetti è identificabile con ogni probabilità con quello descritto dal Pelli senza riferimento attributivo, ma al Furini collegato da un’antica scritta sul verso, al n. 11 del Volume LIII dei Piccoli (*Pelli/PT*, III, p. 911; cfr. *Premessa*), sul quale pure compare il timbro.

9686 F? (*Pelli/PT I* p. 386, Vol. Universale XX n. 13)

9687 F? (*Pelli/PT I* p. 386, Vol. Universale XX n. 14)

1148 F? (*Pelli/PT I* p. 386, Vol. Universale XX n. 15)

9695 F? (*Pelli/PT I* p. 386, Vol. Universale XX n. 16)

17103 F (*Pelli/PT I* p. 386, Vol. Universale XX n. 17) timbrato

9713 F (*Pelli/PT I* p. 386, Vol. Universale XX n. 18) timbrato

1146 F (*Pelli/PT I* p. 387, Vol. Universale XX n. 19)

9719 F (*Pelli/PT I* p. 387, Vol. Universale XX n. 20)

16503 F (*Pelli/PT I* p. 387, Vol. Universale XX n. 21) timbrato

16502 F (*Pelli/PT I* p. 387, Vol. Universale XX n. 22) timbrato

9718 F (*Pelli/PT I* p. 387, Vol. Universale XX n. 23)

1803 Orn (*Pelli/PT I* p. 387, Vol. Universale XX n. 24)

17105 F (*Pelli/PT I* p. 387, Vol. Universale XX n. 25) timbrato

17110 F (*Pelli/PT I* p. 387, Vol. Universale XX n. 26) timbrato

17122 F (*Pelli/PT I* p. 387, Vol. Universale XX n. 27) timbrato

1814 Orn (*Pelli/PT I* p. 387, Vol. Universale XX n. 28) timbrato

922 E (*Pelli/PT III* p. 911, Vol. LIII dei Piccoli n. 11) timbrato

[**104** - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “*Due sim[ili] di mano di **Filippo Napoletano***”

Alla voce “*Napoletano Filippo*” il Pelli Bencivenni descrive 13 disegni presenti nel Volume XVII degli Universali (*Pelli/PT II*, pp. 530-531), gli stessi che vi si trovavano già nel 1687 (c. 1008 r). Non si hanno appigli sicuri per l’identificazione dei 2 fogli pervenuti col lascito Bassetti, dato che su nessuno dei disegni di antica attribuzione compare il timbro a secco collegabile a questa raccolta. Per le ragioni di cui si è detto nella *Premessa* si potrebbero tuttavia prendere in considerazione, almeno sul piano delle ipotesi, i due fogli attribuiti a questo artista che il Pelli ha aggiunto separatamente al n. 182 del Volume Miscellaneo XXII e al n. 29 del Volume LIII dei Piccoli.

408 P? (*Pelli/PT I* p. 365, III p. 936; Vol. Miscellaneo XXII n. 182)

412 P? (*Pelli/PT III* p. 914; Vol. LIII dei Piccoli n. 29)

[**105** - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “*Quaranta Sei sim[ili] di mano di **Jacopo da Empoli***”

Nel 1687 i disegni attribuiti all’Empoli erano suddivisi tra il Volume XXVIII dei Grandi (c. 996 r) dove si trovavano 159 fogli, saliti a 160 nella descrizione del Pelli Bencivenni che rinumerava il volume “*XXVII*” (*Pelli/PT I*, pp. 336-339), e il Volume IX degli Universali (c. 1007 r) con 17 disegni rimasti tali nella elencazione del Pelli (*Pelli/PT I*, pp. 339-340). I 46 fogli pervenuti col lascito Bassetti sono identificabili con quelli che il Pelli elenca in blocco, per la prima volta, nel Volume XVI degli Universali (*Pelli/PT I*, pp. 340-344), su molti dei quali compare il timbro a secco.

3459 F (*Pelli/PT I* p. 340, Vol. Universale XVI, n. 1) timbrato

3448 F (*Pelli/PT I* p. 341, Vol. Universale XVI, n. 2?)

3443 F (*Pelli/PT I* p. 341, Vol. Universale XVI, n. 3?)

921 F (*Pelli/PT I* p. 341, Vol. Universale XVI, n. 4)

3455 F (*Pelli/PT I* p. 341, Vol. Universale XVI, n. 5?)

3440 F (*Pelli/PT I* p. 341, Vol. Universale XVI, n. 6)

3456 F (*Pelli/PT I* p. 341, Vol. Universale XVI, n. 7?)

916 F (*Pelli/PT I* p. 341, Vol. Universale XVI, n. 8) timbrato

3445 F (*Pelli/PT I* p. 342, Vol. Universale XVI, n. 9?)

3446 F (*Pelli/PT I* p. 342, Vol. Universale XVI, n. 10)

3452 F (*Pelli/PT I* p. 342, Vol. Universale XVI, n. 11?)

9402 F (*Pelli/PT I* p. 342, Vol. Universale XVI, n. 12) timbrato

3437 F (*Pelli/PT I* p. 341, Vol. Universale XVI, n. 13?)

3439 F (*Pelli/PT I* p. 342, Vol. Universale XVI, n. 14)

9403 F (*Pelli/PT I* p. 342, Vol. Universale XVI, n. 15)

3447 F (*Pelli/PT I* p. 343, Vol. Universale XVI, n. 16)

3442 F (*Pelli/PT I* p. 342, Vol. Universale XVI, n. 17) timbrato

3460 F (*Pelli/PT I* p. 342, Vol. Universale XVI, n. 18?)

936 F (*Pelli/PT I* p. 343, Vol. Universale XVI, n. 19) timbrato

935 F (*Pelli/PT I* p. 343, Vol. Universale XVI, n. 20) timbrato
 943 F (*Pelli/PT I* p. 343, Vol. Universale XVI, n. 21) timbrato
 3463 F (*Pelli/PT I* p. 342, Vol. Universale XVI, n. 22?)
 3469 F (*Pelli/PT I* p. 343, Vol. Universale XVI, n. 23) timbrato
 3465 F (*Pelli/PT I* p. 342, Vol. Universale XVI, n. 24)
 3468 F (*Pelli/PT I* p. 343, Vol. Universale XVI, n. 25) timbrato
 3444 F (*Pelli/PT I* p. 343, Vol. Universale XVI, n. 26)
 3462 F (*Pelli/PT I* p. 342, Vol. Universale XVI, n. 27?)
 3436 F (*Pelli/PT I* p. 343, Vol. Universale XVI, n. 28) timbrato
 3461 F (*Pelli/PT I* p. 343, Vol. Universale XVI, n. 29)
 3457 F (*Pelli/PT I* p. 343, Vol. Universale XVI, n. 30) timbrato
 3449 F (*Pelli/PT I* p. 341, Vol. Universale XVI, n. 31?)
 3450 F (*Pelli/PT I* p. 341, Vol. Universale XVI, n. 32) timbrato
 919 F (*Pelli/PT I* p. 344, Vol. Universale XVI, n. 33)
 3466 F (*Pelli/PT I* p. 344, Vol. Universale XVI, n. 34)
 3458 F (*Pelli/PT I* p. 343, Vol. Universale XVI, n. 35) timbrato
 3464 F (*Pelli/PT I* p. 344, Vol. Universale XVI, n. 36) timbrato
 3451 F (*Pelli/PT I* p. 341, Vol. Universale XVI, n. 37?)
 3454 F (*Pelli/PT I* p. 341, Vol. Universale XVI, n. 38?)
 3467 F (*Pelli/PT I* p. 342, Vol. Universale XVI, n. 39) timbrato
 ? (*Pelli/PT I* p. 343, Vol. Universale XVI, n. 40?. Non identificato)
 3403 F (*Pelli/PT I* p. 344, Vol. Universale XVI, n. 41)
 927 F (*Pelli/PT I* p. 344, Vol. Universale XVI, n. 42) timbrato
 923 F (*Pelli/PT I* p. 344, Vol. Universale XVI, n. 43) timbrato
 945 F (*Pelli/PT I* p. 344, Vol. Universale XVI, n. 44) timbrato
 3453 F (*Pelli/PT I* p. 344, Vol. Universale XVI, n. 45)
 3438 F (*Pelli/PT I* p. 344, Vol. Universale XVI, n. 46)

[106 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “Due sim[ili] di mano di **Jacopo Callotti**”

Nel 1687 (c. 996 r) risultano registrati, di “Callotti”, 231 disegni nel Volume XXX dei Grandi, saliti a 233 nell'*Inventario* del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 181-184) con l'aggiunta, si può credere, dei 2 disegni pervenuti col lascito Bassetti: di questi ultimi, solo uno è identificabile grazie alla presenza del timbro a secco. Il Pelli descrive inoltre, nel Vol. XVII degli Universali (*Pelli/PT I*, pp. 184-185), altri 12 fogli attribuiti a questo artista, dei quali non è traccia nella *Nota* del 1687 e dei quali non si conosce la provenienza.

611 P (*Pelli/PT I* p. 184, Vol. XXX dei Grandi n. 233) timbrato
 ? (non identificabile)

[107 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “Due sim[ili] di mano di **Cherubino Alberti dal Borgo**”

I 18 disegni attribuiti a Cherubino Alberti che nel 1687 (c. 1004 r) si trovavano nel Volume X degli Universali, sono gli stessi che nella medesima collocazione vennero descritti dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 9-11); possiamo credere di conseguenza che i 2 fogli che il Pelli descrive con la stessa attribuzione nel Volume VIII degli Universali (*Pelli/PT I*, p. 9) dei quali non è traccia nella *Nota* del 1687, corrispondano a quelli pervenuti col lascito Bassetti, su uno dei quali compare il timbro a secco.

1501 Orn (*Pelli/PT I* p. 9, Vol. Universale VIII n. 1)

1690 Orn (*Pelli/PT I* p. 9, Vol. Universale VIII, n. 2) timbrato

[108 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “Dieci sim[ili] di mano d[e]l **Pinturicchio**”

I soli disegni attribuiti al Pinturicchio presenti in collezione nel 1687 (c. 1019 v) erano 5 fogli registrati nel Volume VI degli Universali: gli stessi in seguito elencati dal Pelli Bencivenni nella medesima collocazione (*Pelli/PT II*, pp. 590-591). A questi si aggiunsero i 10 disegni pervenuti col lascito Bassetti, che sono chiaramente identificabili con quelli che il Pelli descrive in blocco nel Volume X degli Universali (*Pelli/PT II*, pp. 591-593), su cinque dei quali compare il timbro.

511 E (*Pelli/PT II* p. 592, Vol. Universale X n. 1)

400 E (*Pelli/PT II* p. 592, Vol. Universale X n. 2)

126 E (*Pelli/PT II* p. 592, Vol. Universale X n. 3) timbrato

191 F (*Pelli/PT II* p. 592, Vol. Universale X n. 4) timbrato

215 F (*Pelli/PT II* p. 592, Vol. Universale X n. 5?) timbrato

364 E (*Pelli/PT II* p. 592, Vol. Universale X n. 6) timbrato

365 E (*Pelli/PT II* p. 592, Vol. Universale X n. 7)

366 E (*Pelli/PT II* p. 592, Vol. Universale X n. 8)

368 E (*Pelli/PT II* p. 593, Vol. Universale X n. 9)

1116 E (*Pelli/PT II* p. 593, Vol. Universale X n. 10) timbrato

[109 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “Sette sim[ili] di **Jacomo da Pontormo**”

Nel 1687 (cc. 995 v e 1023 r) la collezione medicea possedeva un numero già cospicuo di disegni pontormeschi suddivisi tra il Volume VII dei Grandi, dove erano conservati 127 fogli saliti a 128 nella elencazione del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 616-617), il Volume VII degli Universali che conteneva gli stessi 12 fogli poi elencati dal Pelli (*Pelli/PT II*, pp. 618-619) e il Volume VIII dei Grandi: i 135 disegni presenti in quest'ultimo risultano saliti a 143 col Pelli (*Pelli/PT II*, pp. 617-618), con un aumento di 8 unità nelle quali dovrebbero rientrare anche i 7 fogli pervenuti col lascito Bassetti. Tuttavia, le discrepanze numeriche e il fatto che il Pelli abbia descritto soltanto una modesta percentuale dei disegni pontormeschi da lui elencati, rendono oggi impossibile la ricomposizione del gruppo appartenuto al Canonico, nel quale solo quattro fogli di

antica attribuzione sono identificabili grazie alla presenza del timbro a secco, e tra questi uno solo, il 13850 F, è tra quelli descritti dal Pelli.

13850 F (*Pelli/PT II* p. 618, Vol. VIII dei Grandi n. 140) timbrato

6755 F (cfr. *Pelli/PT II* pp. 616-619) timbrato

6756 F (fig. 10; cfr. *Pelli/PT II* pp. 616-619) timbrato

6757 F (cfr. *Pelli/PT II* pp. 616-619) timbrato

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

[110 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “Tredici sim[ili] di mano di **Batista Naldini**”

Nel 1687 (cc. 997 r, 1017 r) i disegni attribuiti al Naldini erano distribuiti tra il Volume XXXI dei Piccoli e il Volume VII degli Universali: nel primo si trovavano 114 disegni scesi a 110 nella descrizione del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 521-527), nel secondo 12 disegni rimasti invariati all'epoca del Pelli (*Pelli/PT II*, pp. 528-529). I 13 fogli pervenuti col lascito Bassetti sono certamente identificabili con quelli aggiunti nel Volume XVIII degli Universali, dove il Pelli li descrive in blocco (*Pelli/PT II*, pp. 529-530) e dove non risulta fossero presenti nel 1687: l'identificazione è avallata in sette casi dalla presenza del timbro a secco.

7549 F (*Pelli/PT II* p. 529, Vol. Universale XVIII n. 1)

7546 F (*Pelli/PT II* p. 529, Vol. Universale XVIII n. 2) timbrato

7543 F (*Pelli/PT II* p. 529, Vol. Universale XVIII n. 3) timbrato

7550 F (*Pelli/PT II* p. 529, Vol. Universale XVIII n. 4)

7545 F (*Pelli/PT II* p. 529, Vol. Universale XVIII n. 5) timbrato

7544 F (*Pelli/PT II* p. 529, Vol. Universale XVIII n. 6) timbrato

7477 F (*Pelli/PT II* p. 529, Vol. Universale XVIII n. 7)

715 F (*Pelli/PT II* p. 529, Vol. Universale XVIII n. 8) timbrato

7541 F (*Pelli/PT II* p. 529, Vol. Universale XVIII n. 9) timbrato

834 Orn (*Pelli/PT II* p. 529, Vol. Universale XVIII n. 10)

7547 F (*Pelli/PT II* p. 530, Vol. Universale XVIII n. 11)

7542 F (*Pelli/PT II* p. 529, Vol. Universale XVIII n. 12)

7548 F (*Pelli/PT II* p. 530, Vol. Universale XVIII n. 13) timbrato

[111 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “Un sim[ile] di mano di **Niccolò d[e]l Abate**”

Nel 1687 (c. 1017 r) 17 disegni attribuiti a Niccolò dell'Abate si trovavano nel Volume IV degli Universali: gli stessi che vi vennero poi descritti dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 3-5). Il disegno pervenuto col lascito Bassetti è identificabile con l'unico foglio che il Pelli descrive sotto il nome di questo artista nel Volume XII degli Universali (*Pelli/PT I*, p. 5), sul quale compare il timbro a secco.

1758 F (*Pelli/PT I* p. 5, Vol. Universale XII) timbrato



10

Pontormo, Figura virile nuda,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 6756 F

[112 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “Quattro sim[ili] di mano d[e]l **Parmigianino**”

I disegni attribuiti al Parmigianino erano suddivisi nella collezione medicea tra il Volume V degli Universali, nel quale nel 1687 (c. 1019 r) si trovavano 12 fogli rimasti tali all'epoca del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 562-563), e il Volume V dei Grandi, dove invece i 93 disegni presenti nel 1687 (c. 995 v) risultano saliti a 97 nella elencazione del Pelli (*Pelli/PT II*, pp. 558-561). Che i 4 fogli aggiunti corrispondano a quelli pervenuti col lascito Bassetti c'è poco da dubitare, anche se al presente non sembrano sussistere elementi che ne consentano l'identificazione.

? (*Pelli/PT II* p. 558, Vol. V dei Grandi. Non identificabile)

? (*Pelli/PT II* p. 558, Vol. V dei Grandi. Non identificabile)

? (*Pelli/PT II* p. 558, Vol. V dei Grandi. Non identificabile)

? (*Pelli/PT II* p. 558, Vol. V dei Grandi. Non identificabile)

[**113** - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “*Quattro sim[ili] di mano d[e]l Pordenone*”

Nel 1687 (c. 1019 r) 17 disegni attribuiti al Pordenone erano presenti nella collezione medicea, nel Volume III degli *Universalis* dove vennero poi descritti dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 621-623). I 4 disegni recanti la stessa attribuzione pervenuti col lascito Bassetti, tutti timbrati, sono quelli che il Pelli descrive in blocco nel Volume XII degli *Universalis* (*Pelli/PT II*, pp. 623-624), dove non erano presenti nel 1687.

1747 F (*Pelli/PT II* p. 623, Vol. *Universale XII* n. 1) timbrato

759 Orn (*Pelli/PT II* p. 623, Vol. *Universale XII* n. 2) timbrato

1740 F (*Pelli/PT II* p. 624, Vol. *Universale XII* n. 3) timbrato

1735 F (*Pelli/PT II* p. 624, Vol. *Universale XII* n. 4) timbrato

[**114** - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “*Sei sim[ili] di mano di Pietro Perugino*”

Nel 1687 (c. 1019 r) la collezione medicea possedeva 14 disegni attribuiti al Perugino, che si trovavano nel Volume VI degli *Universalis* dove vennero descritti dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 579-581). Un ulteriore disegno del quale non si conosce la provenienza venne inserito al n. 173 del Volume *Miscellaneo XXII* (*Pelli/PT II* p. 582, III p. 935). A questi si aggiunsero i 6 fogli pervenuti con l'eredità Bassetti che sono identificabili con ogni evidenza, come dimostra il timbro a secco presente su cinque esemplari, con quelli che il Pelli descrive in blocco nel Volume X degli *Universalis* (*Pelli/PT II*, pp. 581-582), dove non erano presenti nel 1687.

503 E (*Pelli/PT II* p. 581, Vol. *Universale X* n. 1) timbrato

52 E (*Pelli/PT II* p. 581, Vol. *Universale X* n. 2)

1147 E (*Pelli/PT II* p. 582, Vol. *Universale X* n. 3) timbrato

1313 F (*Pelli/PT II* p. 582, Vol. *Universale X* n. 4) timbrato

406 E (*Pelli/PT II* p. 582, Vol. *Universale X* n. 5) timbrato

1219 E (*Pelli/PT II* p. 582, Vol. *Universale X* n. 6) timbrato

[**115** - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “*Due sim[ili] di mano di Prospero Bresciano*”

I 2 disegni attribuiti a “Prospero Bresciano” (cioè Prospero Antichi o Prospero Scavezzi) pervenuti col lascito Bassetti, corrispondono a quelli descritti dal Pelli Bencivenni sotto lo stesso nome nel Volume XII degli *Universalis* (*Pelli/PT I*, p. 164), su entrambi i quali compare il timbro a secco. Il Pelli li elenca in aggiunta ai 9 disegni riferiti allo stesso artista nel Volume VIII degli *Universalis* (*Pelli/PT I*, pp. 163-164), che nella stessa collocazione erano già presenti nel 1687 (c. 1019 r).

11892 F (*Pelli/PT I* p. 164, Vol. *Universale XII* n. 1) timbrato

11893 F (*Pelli/PT I* p. 164, Vol. *Universale XII* n. 1) timbrato

[**116** - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “*Un sim[ile] di mano d[e]l Palma Giovane*”

Nel 1687 i disegni attribuiti a Jacopo Palma il Giovane erano suddivisi tra il Volume

XVI degli *Universalis* (c. 1019 v), dove si trovavano i 12 disegni che vi verranno poi elencati dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, p. 552), e il Volume XXXII dei *Piccoli* (c. 997 r) che ne conteneva 67: questi ultimi risultano aumentati di una unità al tempo del Pelli (*Pelli/PT II*, pp. 545-551), che in calce all'intero gruppo descrive un foglio chiaramente identificabile, grazie anche alla presenza del timbro, con quello del lascito Bassetti.

13140 F (*Pelli/PT II* p. 551, Vol. XXXII dei *Piccoli* n. 68) timbrato

[**117** - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “*Tre sim[ili] di mano di Pierino d[e]l Vaga*”

I 3 disegni pervenuti col lascito Bassetti confluirono certamente nel gruppo attribuito a Perino che si trovava nel Volume IX dei *Grandi*, portandolo così dai 118 fogli che vi erano presenti nel 1687 (c. 995 v) ai 121 registrativi dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II* pp. 791-794): due dei tre fogli, entrambi legati al nome di Perino da antiche tradizioni attributive, sebbene non siano tra quelli che il Pelli scelse di descrivere sono comunque identificabili grazie alla presenza del timbro a secco, avvertendo che in passato il 13564 F era stato erroneamente collegato da chi scrive alla collezione di Sebastiano Resta (cfr. *Pelli/PT III*, p. 978 n. 74). Un secondo nucleo di 12 disegni attribuiti a Perino del Vaga che nel 1687 (c. 1019 v) si trovava nel Volume IX degli *Universalis*, non risulta aver subito modifiche nella elencazione del Pelli (*Pelli/PT II* pp. 794-795).

13563 F (*Pelli/PT II* pp. 791-794, Vol. XXXII dei *Piccoli*, n. ?) timbrato

13564 F ? (*Pelli/PT II* pp. 791-794, Vol. XXXII dei *Piccoli*, n. ?) timbrato

? (*Pelli/PT II* pp. 791-794, Vol. XXXII dei *Piccoli*. Non identificabile)

[**118** - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “*Sei sim[ili] di mano d[e]l Passerotto il Giovane*”

Nella inventariazione dei disegni riferiti ai membri della famiglia Passerotti, distribuiti tra il Volume XIX dei *Piccoli*, il Volume V degli *Universalis* e il Volume *Miscellaneo XXII*, si registrano confusione e discrepanze tra la *Nota* del 1687 (cc. 996 v e 1019 r) e l'*Inventario* del Pelli Bencivenni che li elenca con la seguente nomenclatura: “Passerotti Bartolommeo” (36 fogli nel Volume XIX dei *Piccoli*; *Pelli/PT II* pp. 563-56), “Passerotto vecchio” (5 fogli nel Volume V degli *Universalis*; *Pelli/PT II*, pp. 566-567), “Passerotti Tiburzio” (1 foglio nel Volume *Miscellaneo XXII*; *Pelli/PT II*, p. 567) e “Passerotto” (12 fogli nel Volume V degli *Universalis*; *Pelli/PT II*, pp. 567-568). Il Pelli registra inoltre nel Volume XII degli *Universalis*, sempre sotto il generico riferimento attributivo a “Passerotto”, 6 disegni che sono chiaramente identificabili con quelli pervenuti col lascito Bassetti (*Pelli/PT II*, pp. 568-569), tenuto conto anche della presenza su ciascuno del timbro a secco.

6156 F (*Pelli/PT II* p. 568, Vol. *Universale XII* n. 1) timbrato

6154 F (*Pelli/PT II* p. 569, Vol. *Universale XII* n. 2) timbrato

6153 F (*Pelli/PT II* p. 569, Vol. *Universale XII* n. 3) timbrato

6155 F (*Pelli/PT II* p. 569, Vol. *Universale XII* n. 4) timbrato

6152 F (*Pelli/PT II* p. 569, Vol. *Universale XII* n. 5) timbrato

6151 F (*Pelli/PT II* p. 569, Vol. *Universale XII* n. 6) timbrato

[119 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “*Sette sim[ili] di mano di Pulidoro da Caravaggio*”

Senza dubbio i 7 disegni Bassetti attribuiti a Polidoro da Caravaggio, dei quali solo quattro possono oggi identificarsi grazie alla presenza del timbro a secco, vennero aggiunti al nucleo dei disegni ritenuti di questo artista nel Volume XV dei Piccoli, portandolo dai 68 registrati nel 1687 (c. 996 v) ai 75 elencativi dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 242-249); nessuna modifica si riscontra infatti nel secondo nucleo di fogli polidoreschi che, in numero di 12, erano presenti nel Volume VI degli Universali (1687 c. 1019 r; *Pelli/PT I*, pp. 249-251).

- 1528 E (*Pelli/PT I* p. 242, Vol. XV dei Piccoli n. 2?) timbrato
- 13382 F (*Pelli/PT I* p. 249, Vol. XV dei Piccoli n. 71) timbrato
- 1372 F (*Pelli/PT I* p. 249, Vol. XV dei Piccoli n. 72) timbrato
- 822 Orn (*Pelli/PT I* p. 249, Vol. XV dei Piccoli n. 75) timbrato
- ? (*Pelli/PT I*, Vol. XV dei Piccoli. Non identificabile)
- ? (*Pelli/PT I*, Vol. XV dei Piccoli. Non identificabile)
- ? (*Pelli/PT I*, Vol. XV dei Piccoli. Non identificabile)

[120 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “*Sei sim[ili] di mano d[e]l Abate Primaticcio*”

Si tratta con ogni evidenza, come conferma la presenza del timbro su ciascun foglio, dei 6 disegni che vennero aggiunti in blocco dal Pelli Bencivenni nel Volume XII degli Universali (*Pelli/PT II*, pp. 627-628), dove non erano presenti nel 1687. Nessuna variazione numerica tra la *Nota* del 1687 (c. 1019 r) e l’elencazione del Pelli (*Pelli/PT II*, pp. 625-627), si constata infatti nel secondo gruppo di 17 fogli registrati sotto il nome dell’artista nel Volume VI degli Universali.

- 12141 F (*Pelli/PT II* p. 628, Vol. Universale XII n. 1) timbrato
- 17856 F (*Pelli/PT II* p. 628, Vol. Universale XII n. 2) timbrato
- 12140 F (*Pelli/PT II* p. 628, Vol. Universale XII n. 3) timbrato
- 12143 F (*Pelli/PT II* p. 628, Vol. Universale XII n. 4) timbrato
- 12142 F (*Pelli/PT II* p. 628, Vol. Universale XII n. 5) timbrato
- 1484 F (*Pelli/PT II* p. 628, Vol. Universale XII n. 6) timbrato

[121 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “*Cinque sim[ili] di mano di Piero Pollaiuolo*”

Nel 1687 (c. 1019 r) i disegni attribuiti a Piero Pollaiuolo presenti nella collezione medicea erano 7, sistemati nel Volume II degli Universali; nella descrizione del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 608-609) questo nucleo era salito a 11, con l’aggiunta di 4 fogli che facevano certamente parte, come dimostra la presenza del timbro a secco su ciascuno, del gruppo di cinque pervenuto col lascito Bassetti. Il quinto foglio Bassetti non è identificabile, neppure nel corpus attuale di Antonio Pollaiuolo del quale tra l’altro Apollonio Bassetti non vantava il possesso di disegni.

- 391 E (*Pelli/PT II* p. 609, Vol. Universale II n. 8) timbrato

- 321 E (*Pelli/PT II* p. 609, Vol. Universale II n. 9) timbrato
- 257 E (*Pelli/PT II* p. 609, Vol. Universale II n. 10) timbrato
- 255 E (*Pelli/PT II* p. 609, Vol. Universale II n. 11) timbrato
- ? (non identificabile)

[122 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “*Un sim[ile] di mano di Cornelio Scut Fiammingo*”

Nel 1687 (c. 1004 v) la collezione medicea possedeva, sotto il nome di Cornelis Schut, 13 disegni conservati nel Volume XIX degli Universali: gli stessi poi descritti dal Pelli Bencivenni nella medesima collocazione (*Pelli/PT II*, pp. 732-733). A questi si aggiunse, nel Volume Miscellaneo XXII, un foglio ulteriore che è identificabile con certezza, grazie alla presenza del timbro a secco, con quello pervenuto col lascito Bassetti (*Pelli/PT II*, p. 733).

- 677 P (*Pelli/PT II* p. 733, Vol. Miscellaneo XXII, n. 178) timbrato

[123 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “*Dodici sim[ili] di mano di Ceccho Bravo*”

Undici dei disegni riferiti a Cecco Bravo pervenuti col lascito Bassetti, dieci dei quali contrassegnati dal timbro a secco, vennero aggiunti in blocco nel Volume Miscellaneo XXII, dove vennero descritti dal Pelli Bencivenni ai nn. da 191 a 201 (*Pelli/PT I*, pp. 264-265; III, pp. 397-398); il dodicesimo foglio, anch’esso timbrato, è invece identificabile con quello che il Pelli descrive, con la medesima attribuzione, nel Volume LIII dei Piccoli (*Pelli/PT III*, p. 915). In precedenza la collezione medicea possedeva, sotto il nome di questo artista, 14 disegni che nel 1687 (c. 1004 v) si trovavano nel Volume XIII degli Universali dove vennero poi descritti dal Pelli (*Pelli/PT I*, pp. 263-264).

- 7151 F (*Pelli/PT I* p. 264, III p. 937; Vol. Miscellaneo XXII n. ?) timbrato
- 7152 F (*Pelli/PT I* p. 264, III p. 937; Vol. Miscellaneo XXII n. ?) timbrato
- 10724 F (*Pelli/PT I* p. 264, III p. 937; Vol. Miscellaneo XXII n. ?) timbrato
- 10728 F (*Pelli/PT I* p. 264, III p. 937; Vol. Miscellaneo XXII n. ?) timbrato
- 10730 F (*Pelli/PT I* p. 264, III p. 938; Vol. Miscellaneo XXII n. ?) timbrato
- 10731 F (*Pelli/PT I* p. 264, III p. 938; Vol. Miscellaneo XXII n. ?) timbrato
- 10740 F (*Pelli/PT I* p. 264, III p. 938; Vol. Miscellaneo XXII n. ?) timbrato
- 10742 F (*Pelli/PT I* p. 264, III p. 938; Vol. Miscellaneo XXII n. ?) timbrato
- 7153 F (*Pelli I/PT* p. 264, III p. 938; Vol. Miscellaneo XXII n. ?) timbrato
- 10734 F (*Pelli/PT I* p. 264, III p. 938; Vol. Miscellaneo XXII n. ?)
- 10741 F (*Pelli/PT I* p. 265, III p. 938; Vol. Miscellaneo XXII n. ?) timbrato
- 14036 F (*Pelli/PT III* p. 915, Vol. LIII dei Piccoli, c. 7 n. 40) timbrato

[124 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “*Dieci sim[ili] di mano d’Anfolso [sic] Parigi*”

Il gruppo non è più ricostruibile. Nel 1687 (c. 1000 v) 7 disegni attribuiti a Alfonso Parigi si trovavano nel Volume XVII degli Universali, gli stessi poi descritti

dal Pelli Bencivenni nella medesima collocazione (*Pelli/PT II*, pp. 555-556). Il Pelli segnala inoltre che disegni di Alfonso si trovavano nel Vol. XX degli Universalis (*Pelli/PT II*, p. 555), senza però descriverli e senza nemmeno specificarne il numero: disegni che è possibile corrispondessero a quelli pervenuti col lascito Bassetti. Su questi ultimi parrebbero essere intervenute incertezze attributive che potrebbero essere la causa della loro mancata descrizione da parte del Pelli: descrizione forse sospesa in attesa di sciogliere dubbi che chiamavano in causa altri esponenti della famiglia Parigi. Difatti, sebbene Alfonso sia l'unico registrato nel documento del lascito, il timbro Bassetti compare ad esempio su due disegni ritenuti *ab antiquo* di suo padre Giulio – il 169 P e il 17599 F (cfr. *Pelli/PT II* p. 556) – che non sono però nel gruppo di dodici fogli che sotto il nome di Giulio il Pelli descrive nel Volume XVII degli Universalis (*Pelli/PT II*, pp. 556-557): è lecito domandarsi a questo punto se essi non facessero parte del gruppo che nella collezione Bassetti era ritenuto di Alfonso.

169 P ? (*Pelli/PT II* p. 556; Vol. Universale XX ?) timbrato
 17599 F ? (*Pelli/PT II* p. 556; Vol. Universale XX ?) timbrato
 ? (Vol. Universale XX ? Non identificabile)
 ? (Vol. Universale XX ? Non identificabile)
 ? (Vol. Universale XX ? Non identificabile)
 ? (Vol. Universale XX ? Non identificabile)
 ? (Vol. Universale XX ? Non identificabile)
 ? (Vol. Universale XX ? Non identificabile)
 ? (Vol. Universale XX ? Non identificabile)
 ? (Vol. Universale XX ? Non identificabile)

[125 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “Un sim[ile] di mano di **Pietro Testa**”

È identificabile, come conferma la presenza del timbro, col disegno attribuito a Pietro Testa che il Pelli Bencivenni descrive al n. 184 del Volume Miscellaneo XXII (*Pelli/PT II*, pp. 766-767): disegno venuto ad aggiungersi ai 12 fogli che già nel 1687 (c. 1019 v) si trovavano sotto il nome dell'artista nel Volume XIII degli Universalis, dove vennero poi descritti dal Pelli (*Pelli/PT II*, pp. 765-766) senza modifiche numeriche.

12008 F (*Pelli/PT II* p. 767, Vol. Miscellaneo XXII n. 184) timbrato

[126 - *Elenco Bassetti*, c. 165 v] “Undici sim[ili] di mano di **Raffaello da Urbino**”

Non è più possibile oggi ricomporre il gruppo dei disegni creduti di Raffaello pervenuti col lascito Bassetti, anche a causa dei numerosi cambi di attribuzione che i medesimi hanno subito nel tempo: cambi che, non sempre documentati, vanificano i confronti numerici riducendo alla presenza del timbro a secco le sole possibilità di verifica. Escludendo il Volume VI degli Universalis nel quale i 12 disegni attribuiti a

Raffaello nel 1687 (c. 1021 r) sono rimasti gli stessi nella elencazione del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 641-643), possiamo credere che nove dei fogli Bassetti siano stati inseriti nel Volume II dei Grandi, nel quale i 93 disegni presenti nel 1687 (c. 995 v) risultano saliti col Pelli a quota 102 (*Pelli/PT II*, pp. 635-641): solo due di questi (i nn. 94 e 96) vi sono però identificabili con sicurezza grazie alla presenza del timbro a secco, mentre nel caso di altri tre fogli timbrati, anch'essi legati *ab antiquo* al nome del Sanzio, possiamo solo supporre che fossero tra quelli che il Pelli ha qui elencato senza però descriverli. Il timbro compare inoltre su un foglio (10930 F) che sotto il nome di Raffaello è stato descritto dal Pelli al n. 1 di quel Volume LIII dei Piccoli (*Pelli/PT II*, p. 910) dove risulta fossero stati inseriti alla spicciolata, senza un criterio preciso, vari altri fogli di provenienza Bassetti (cfr. *Premessa*); ed è possibile che del gruppo facesse parte anche il disegno descritto in forma anonima al n. 15 di questo stesso Volume il quale, per quanto non timbrato, al nome di Raffaello risulta legato per essere una copia da una delle scene affrescate nelle Logge Vaticane.

545 E (*Pelli/PT II* p. 641, Vol. II dei Grandi, n. 94) timbrato
 10949 F (*Pelli/PT II* p. 646, Vol. II dei Grandi, n. 96) timbrato
 1710 E (*Pelli/PT II* p. 635, Vol. II dei Grandi, n. ?) timbrato
 14728 F (*Pelli/PT II* p. 635, Vol. II dei Grandi, n. ?) timbrato
 14732 F (*Pelli/PT II* p. 635, Vol. II dei Grandi ?) timbrato
 10930 F (*Pelli/PT III* p. 910, Vol. LIII dei Piccoli n. 1) timbrato
 10951 F ? (*Pelli/PT III* p. 912; Vol. LIII dei Piccoli n. 15)
 ? (non identificabile)
 ? (non identificabile)
 ? (non identificabile)
 ? (non identificabile)

[127 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “Tre disegni in carta di più grand[ezz]e di mano d[e]l **Periccioli di Siena**”

Il Pelli Bencivenni descrive 4 disegni attribuiti a Francesco Periccioli nel Volume Miscellaneo XXII, ai nn. 162, 185, 186, 187 (*Pelli/PT II*, pp. 578-579). Uno di questi, probabilmente il primo, era già presente nella collezione medicea nel 1687 (c. 1020 r) ed è assai probabile, anche in assenza del timbro a secco, che i tre rimanenti siano quelli pervenuti con la collezione Bassetti.

1034 F (*Pelli/PT II* p. 578, Vol. Miscellaneo XXII n. 185)
 1035 F (*Pelli/PT II* p. 579, Vol. Miscellaneo XXII n. 186)
 15089 F (*Pelli/PT II* p. 579, Vol. Miscellaneo XXII n. 187)

[128 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “Due sim[ili] di mano di **Camillo Procaccino Milanese**”

Si tratta, come conferma la presenza del timbro a secco, dei 2 fogli che, nel Volume XX dei Piccoli, portarono i disegni attribuiti a Camillo Procaccini dai 34 presenti nel

1687 (c. 996 v) ai 36 descrittivi dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 628-631). Il Pelli documenta inoltre la presenza, nel Volume XIV degli Universali (*Pelli/PT II*, pp. 631-632), di un secondo nucleo di 12 disegni riferiti a Camillo, che non vi compare nella documentazione precedente e del quale resta ignota la provenienza.

12634 F (*Pelli/PT II* p. 631, Vol. XX dei Piccoli n. 35) timbrato

12635 F (*Pelli/PT II* p. 631, Vol. XX dei Piccoli n. 36) timbrato

[129 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “*Un sim[ile] di mano del **Vandich***”

Il disegno attribuito a Antoon Van Dyck pervenuto con la collezione Bassetti non è identificabile. I disegni che nel 1687 (c. 1000 v) si conservavano sotto il nome dell’artista erano 6, e altrettanti sono quelli che il Pelli Bencivenni descrive più tardi, sempre nel Volume XVII degli Universali (*Pelli/PT II*, pp. 809-810), su nessuno dei quali compare il timbro a secco.

? (non identificabile)

[130 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “*Otto sim[ili] di mano di **Federigho Zuccheri***”

I disegni attribuiti a Federico Zuccari nel 1687 erano distribuiti tra il Volume III degli Universali, dove si trovavano 12 fogli (c. 1008 r), e il Volume XIX dei Grandi che ne conteneva 150 (c. 996 r). Mentre nel primo caso non si constatano modifiche nel passaggio alla elencazione del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 859-860), nel secondo, oltre al cambiamento del numero d’ordine del Volume medesimo da XIX a XVII, i disegni sono saliti a 161 unità (*Pelli/PT II*, pp. 853-859); è dunque molto probabile che in quest’ultimo siano confluiti, tra altri, anche gli 8 fogli pervenuti col lascito Bassetti, cinque dei quali si identificano grazie alla presenza del timbro a secco. Esiste inoltre la possibilità che del gruppo facessero parte due fogli non timbrati che il Pelli descrive, sotto il nome di Federico Zuccari (*Pelli/PT III* pp. 913 e 914), ai nn. 21 e 27 di quel Volume LIII dei Piccoli nel quale troviamo collocati molti altri fogli di analoga provenienza (cfr. *Premessa*).

11149 F (*Pelli/PT II* p. 854, Vol. XVII dei Grandi n. 1) timbrato

11146 F (*Pelli/PT II* p. 858, Vol. XVII dei Grandi n. 160) timbrato

11147 F (*Pelli/PT II* p. 854, Vol. XVII dei Grandi n. ?) timbrato

11148 F (*Pelli/PT II* p. 854, Vol. XVII dei Grandi n. ?) timbrato

11150 F (*Pelli/PT II* p. 854, Vol. XVII dei Grandi n. ?) timbrato

14027 F ? (*Pelli/PT III*, p. 913 n. 21)

11065 F ? (*Pelli/PT III*, p. 914 n. 27)

? (non identificabile)

[131 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “*Due sim[ili] di mano d[el] **Rosso***”

I 2 disegni attribuiti al Rosso Fiorentino pervenuti col lascito Bassetti si possono identificare con certezza, grazie alla presenza del timbro a secco, con 2 fogli che il

Pelli Bencivenni descrive ai nn. 36 e 37 del Volume XII dei Piccoli: volume monografico che nel 1687 (c. 996 v) conteneva 33 disegni, saliti a 37 nella elencazione del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 671-674). Nessuna modifica risulta invece essersi verificata nel Volume VIII degli Universali, dove i 12 disegni riferiti all’artista nel 1687 (c. 1021 r) sono rimasti gli stessi poi descrittivi dal Pelli (*Pelli/PT II*, pp. 674-676).

6470 F (*Pelli/PT II* p. 674, Vol. XII dei Piccoli n. 36) timbrato

6471 F (*Pelli/PT II* p. 674, Vol. XII dei Piccoli n. 37) timbrato

[132 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “*Sette sim[ili] di mano di Ma[estr]o **Riccio di Siena***”

Nel 1687 (c. 1021 r) i disegni attribuiti al senese Bartolomeo Neroni detto il Riccio si trovavano tutti nel Volume X degli Universali dove, sotto il nome dell’artista, erano raccolti i 20 disegni poi descritti dal Pelli Bencivenni nella stessa collocazione (*Pelli/PT II*, pp. 724-726). Il Pelli descrive inoltre, nel Volume XIII degli Universali, altri 7 fogli (*Pelli/PT II*, p. 726) corrispondenti evidentemente, come conferma anche la presenza del timbro a secco su tre di essi, a quelli pervenuti col lascito Bassetti.

15040 F (*Pelli/PT II* p. 726, Vol. Universale XIII n.1) timbrato

10787 F (*Pelli/PT II* p. 726, Vol. Universale XIII n.2) timbrato

15038 F (*Pelli/PT II* p. 726, Vol. Universale XIII n.3)

15045 F (*Pelli/PT II* p. 726, Vol. Universale XIII n. 4) timbrato

? (*Pelli/PT II* p. 726, Vol. Universale XIII n. 5. Non identificato)

? (*Pelli/PT II* p. 726, Vol. Universale XIII n. 6. Non identificato)

813 Orn (*Pelli/PT II* p. 726, Vol. Universale XIII, n. 7)

[133 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “*Tre sim[ili] di mano di **Raffaellino da Reggio***”

Si tratta dei 3 disegni descritti in blocco dal Pelli Bencivenni sotto il nome di Raffaello Motta da Reggio nel Volume XVIII degli Universali (*Pelli/PT II*, pp. 645-646), su ciascuno dei quali compare il timbro a secco; si avverte a proposito del n. 3 che il foglio è stato successivamente diviso in due parti che oggi portano una distinta numerazione inventariale. In precedenza la collezione medicea possedeva 14 disegni attribuiti all’artista (1687, c. 1021 r), collocati nel Volume V degli Universali dove vennero poi descritti dal Pelli (*Pelli/PT II*, pp. 644-646).

7398 F (*Pelli/PT II* p. 646, Vol. Universale XVIII n. 1) timbrato

2018 F (*Pelli/PT II* p. 646, Vol. Universale XVIII n. 2) timbrato ?

2015 F+2016 F (*Pelli/PT II* p. 646, Vol. Universale XVIII n. 3) timbrato sul 2016 F

[134 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “*Tre sim[ili] di mano di **Rutilio Manetti***”

I 3 disegni attribuiti al Manetti pervenuti col lascito Bassetti vennero suddivisi tra il Volume VIII degli Universali, dove il Pelli Bencivenni descrive 2 fogli entrambi timbrati (*Pelli/PT I*, p. 475), e il Volume LIII dei Piccoli, dove venne inserito il “chiaroscuro

cupo di Rutilio Manetti” che il Pelli descrive al n. 16 (*Pelli/PT III*, p. 912): quest’ultimo non è timbrato, ma si tratta di un bozzetto a olio su carta che per le sue caratteristiche tecniche non avrebbe sopportato la pressione del timbro a secco. I 9 fogli attribuiti al medesimo artista che il Pelli descrive nel Volume IX degli Universali (*Pelli/PT I*, pp. 475-476), erano già presenti nella stessa collocazione nel 1687 (c. 1021 r).

10865 F (*Pelli/PT I* p. 475, Vol. Universale VIII n. 1) timbrato

19127 F (*Pelli/PT I* p. 475, Vol. Universale VIII n. 2) timbrato

19129 F (*Pelli/PT III* p. 912, Vol. LIII dei Piccoli n. 16)

[135 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “*Due sim[ili] di mano d[e]l Ramacciotti Senese*”

Si tratta dei 2 disegni descritti in successione dal Pelli Bencivenni sotto il nome di “Ravacciotti Sanese” (o Giovanni Battista Ramacciotti) nel Volume Miscellaneo XXII, sui quali compare il timbro a secco. Non risulta che nel 1687 disegni attribuiti a questo artista fossero presenti nella collezione medicea.

1568 F (*Pelli/PT II* p. 646, III p. 936; Vol. Miscellaneo XXII n.179) timbrato

15188 F (*Pelli/PT II* p. 646, III p. 936; Vol. Miscellaneo XXII n.180) timbrato

[136 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “*Un sim[ile] di mano di Pietro Paolo Rubens*”

Come conferma la presenza del timbro a secco, il disegno è identificabile con l’unico foglio descritto dal Pelli Bencivenni sotto il nome del Rubens nel Volume XIX degli Universali (*Pelli/PT II*, p. 678). Nel 1687 (c. 1012 r) 10 disegni attribuiti all’artista si trovavano nel Volume XVII degli Universali, solo 8 dei quali vennero poi elencati nella stessa collocazione dal Pelli (*Pelli/PT II*, pp. 676-677).

1723 E (*Pelli/PT II* p. 678, Vol. XIX degli Universali) timbrato

[137 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “*Diciannove sim[ili] di mano di Remi[gi]o Cantagallina*”

Nel 1687 sono registrati nella collezione medicea, con riferimenti al Cantagallina, 5 disegni nel Volume XVII degli Universali (c. 1021 r: “Remigio Canta Gallina”), 8 disegni di Scuola nel Volume Miscellaneo XXI (c. 1023 r: “Scquola di Remigio”) e 1 disegno attribuito a un certo “Prete Canta Gallina” nel Volume Miscellaneo XXII (c. 1005 r), tutti poi descritti dal Pelli Bencivenni nelle stesse collocazioni (*Pelli/PT I*, pp. 215-218). È pertanto evidente che i 19 disegni pervenuti col lascito Bassetti sono quelli che il medesimo Pelli descrive, ma in numero di 17, nel Volume Miscellaneo XXI dove non risulta fossero presenti nel 1687: identificazione avallata dal fatto che su alcuni di questi fogli compare il timbro a secco (*Pelli/PT I*, pp. 215-217). È probabile che completassero il gruppo due disegni timbrati, entrambi legati al nome del Cantagallina da un’antica tradizione attributiva, uno solo dei quali descritto dal Pelli nel Volume LIII dei Piccoli.

13885 F (*Pelli/PT I* p. 216, Vol. Miscellaneo XXI n. 1)

13886 F (*Pelli/PT I* p. 216, Vol. Miscellaneo XXI n. 2)

208 P (*Pelli/PT I* p. 216, Vol. Miscellaneo XXI n. 3)

209 P (*Pelli/PT I* p. 216, Vol. Miscellaneo XXI n. 4)

13874 F (*Pelli/PT I* p. 216, Vol. Miscellaneo XXI n. 5) timbrato

177 P (*Pelli/PT I* p. 216, Vol. Miscellaneo XXI n. 6)

13875 F (*Pelli/PT I* p. 216, Vol. Miscellaneo XXI n. 7)

13876 F (*Pelli/PT I* p. 216, Vol. Miscellaneo XXI n. 8) timbrato

13877 F (*Pelli/PT I* p. 216, Vol. Miscellaneo XXI n. 9) timbrato

13878 F (*Pelli/PT I* p. 217, Vol. Miscellaneo XXI n. 10)

13879 F (*Pelli/PT I* p. 217, Vol. Miscellaneo XXI n. 11)

13880 F (*Pelli/PT I* p. 217, Vol. Miscellaneo XXI n. 12)

13881 F (*Pelli/PT I* p. 217, Vol. Miscellaneo XXI n. 13) timbrato

13884 F (*Pelli/PT I* p. 217, Vol. Miscellaneo XXI n. 14)

13882 F (*Pelli/PT I* p. 217, Vol. Miscellaneo XXI n. 15) timbrato

13883 F (*Pelli/PT I* p. 217, Vol. Miscellaneo XXI n. 16) timbrato

211 P (*Pelli/PT I* p. 216, Vol. Miscellaneo XXI n. 17)

1039 F (*Pelli/PT III* p. 914, Vol. LIII dei Piccoli n. 28) timbrato

232 P (non descritto dal Pelli) timbrato

[138 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “*Quattro sim[ili] di mano di Carlo [sta per Bartolomeo] Cesi*”

Si tratta dei 4 disegni, tutti timbrati, che nel Volume monografico dedicato al Cesi n. XXXVIII dei Piccoli vennero aggiunti in calce ai 38 fogli che vi erano presenti nel 1687 (c. 997 r), portandoli ai 42 descrittivi dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 274-279). Non subì modifiche il gruppo di dodici fogli riferiti all’artista che il Pelli descrive nel Volume XV degli Universali (*Pelli/PT I*, pp. 279-280), dove erano già presenti nel 1687 (c. 1004 v).

12753 F (*Pelli/PT I* p. 278, Vol. XXXVIII dei Piccoli n. 39) timbrato

12754 F (*Pelli/PT I* p. 278, Vol. XXXVIII dei Piccoli n. 40) timbrato

12755 F (*Pelli/PT I* p. 278, Vol. XXXVIII dei Piccoli n. 41) timbrato

12756 F (*Pelli/PT I* p. 278, Vol. XXXVIII dei Piccoli n. 42) timbrato

[139 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “*Sei sim[ili] di mano di Bernardino Campi Veronese*”

Nel 1687 (c. 1002 r) la collezione medicea possedeva 22 disegni ritenuti di Bernardino Campi collocati nel Volume IV degli Universali: gli stessi che vi vennero poi descritti dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 201-203). I 6 fogli pervenuti col lascito Bassetti, tutti timbrati, corrispondono a quelli che, sotto il nome di questo artista, vennero aggiunti in blocco dal Pelli nel Volume XII degli Universali (*Pelli/PT I*, pp. 203-204), dove non erano presenti nel 1687.

14635 F (*Pelli/PT I* p. 203, Vol. Universale XII n. 1) timbrato

1391 E (*Pelli/PT I* p. 203, Vol. Universale XII n. 2) timbrato

13486 F (*Pelli/PT I* p. 203, Vol. Universale XII n. 3) timbrato
 624 Orn (*Pelli/PT I* p. 204, Vol. Universale XII n. 4) timbrato
 13485 F (*Pelli/PT I* p. 204, Vol. Universale XII n. 5) timbrato
 512 Orn (*Pelli/PT I* p. 204, Vol. Universale XII n. 6) timbrato

[**140** - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “*Quattro sim[ili] di Alessandro Casolani*”

Nel 1687 (c. 1004 r) nella collezione medicea erano presenti 20 fogli attribuiti a Alessandro Casolani, collocati nel Volume XI degli Universali dove in seguito li descrive il Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 255-256). I 4 fogli Bassetti, tutti timbrati, vennero suddivisi tra il Volume LIII dei Piccoli, dove uno venne inserito al n. 22 (*Pelli/PT III*, p. 913), e il Volume Miscellaneo XXII, dove il Pelli ne descrive tre ai nn. 188, 189 e 190 (*Pelli/PT I* p. 257, III p. 937). Si precisa che nel caso del n. 190 il Pelli ha descritto come un unico disegno due fogli applicati sul recto e sul verso di un medesimo montaggio che oggi, staccati, portano una diversa numerazione inventariale.

14028 F (*Pelli/PT III* p. 913, Vol. LIII dei Piccoli n. 22) timbrato (il timbro in parte caduto con un frammento del foglio)

15059 F (*Pelli/PT I* p. 257, III p. 937; Vol. Miscellaneo XXII n. 188) timbrato
 10832 F (*Pelli/PT I* p. 257, III p. 937; Vol. Miscellaneo XXII n. 189) timbrato
 19199 F + 10829 F (*Pelli/PT I* p. 257, III p. 937; Vol. Miscellaneo XXII n. 190) timbrato (sul 10829 F)

[**141** - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “*Venti tre sim[ili] di mano d[e]l Cav[alie]re Pomarancio*”

Pare certo che i 23 disegni ritenuti di Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio pervenuti col lascito Bassetti siano stati aggiunti al Volume monografico XXV dei Grandi: volume che nel 1687 (c. 996 r) conteneva 177 fogli, saliti con questa aggiunta a un totale di 200. Altre 4 unità vi si aggiunsero prima della descrizione del Pelli Bencivenni, che nello stesso volume ne elenca 204 descrivendone una parte percentualmente modesta (*Pelli/PT II*, pp. 658-663). È evidente che l’ultima aggiunta, non identificabile, ostacola il riconoscimento nel gruppo dei fogli di provenienza Bassetti, quando non soccorra la presenza del timbro a secco che troviamo soltanto su nove fogli. Un secondo nucleo di 12 disegni attribuiti a “Roncalli Cav.re Cristofano” è registrato dal Pelli nel Volume V degli Universali (*Pelli/PT II*, pp. 657-658), lo stesso che vi era già presente nel 1687 (c. 1004 r).

10163 F (*Pelli/PT II* p. 659, Vol. XXV dei Grandi n. ?) timbrato
 10165 F (*Pelli/PT II* p. 659, Vol. XXV dei Grandi n. ?) timbrato
 10166 F (*Pelli/PT II* p. 659, Vol. XXV dei Grandi n. ?) timbrato
 10167 F (*Pelli/PT II* p. 659, Vol. XXV dei Grandi n. ?) timbrato
 10168 F (*Pelli/PT II* p. 659, Vol. XXV dei Grandi n. ?) timbrato
 10169 F (*Pelli/PT II* p. 659, Vol. XXV dei Grandi n. ?) timbrato
 10170 F (*Pelli/PT II* p. 659, Vol. XXV dei Grandi n. ?) timbrato

10171 F (*Pelli/PT II* p. 659, Vol. XXV dei Grandi n. ?) timbrato
 10172 F (*Pelli/PT II* p. 659, Vol. XXV dei Grandi n. ?) timbrato
 ? (non identificabile)
 ? (non identificabile)
 ? (non identificabile)
 ? (non identificabile)
 ? (non identificabile)
 ? (non identificabile)
 ? (non identificabile)
 ? (non identificabile)
 ? (non identificabile)
 ? (non identificabile)
 ? (non identificabile)
 ? (non identificabile)
 ? (non identificabile)

[**142** - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “*Un sim[ile] di mano d’Antonio Pomarancio*”

Nel 1687 (c. 1000 r) 3 disegni attribuiti a Antonio Circignani detto il Pomarancio erano presenti nella collezione medicea, collocati nel Volume V degli Universali dove in seguito vennero descritti dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 615-616). Il foglio di provenienza Bassetti è identificabile, come conferma la presenza del timbro a secco, con l’unico disegno descritto dal Pelli con questa attribuzione nel Volume XVI degli Universali (*Pelli/PT II*, p. 615).

13890 F (*Pelli/PT II* p. 615, Vol. Universale XVI) timbrato

[**143** - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “*Un sim[ile] di mano di Ma[estr]o Quintino d’Anversa*”

Di “Maestro Quintino d’Anversa” – o Quentin Massys – non risulta che la collezione medicea possedesse disegni nel 1687. La presenza sul foglio del timbro a secco consente di identificare il disegno pervenuto col lascito Bassetti con quello registrato dal Pelli Bencivenni sotto il nome dell’artista nel Volume XIX degli Universali (*Pelli/PT II*, p. 634); distinguendolo da un secondo foglio di soggetto analogo, del quale non è nota la provenienza, che il medesimo Pelli registra al n. 122 del Volume Miscellaneo XXII (*Pelli/PT I*, p. 634; III, p. 929) come di mano di “Quintino d’Anversa”.

14282 F (*Pelli/PT II* p. 634, Vol. Universale XIX) timbrato

[**144** - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “*Quattro sim[ili] di mano di Taddeo Zuccheri*”

I disegni attribuiti a Taddeo Zuccari nel 1687 erano suddivisi nella collezione medicea tra il Volume III degli Universali (c. 1024 r) e il Volume XVI dei Piccoli (c. 996 r). Mentre

i 12 fogli presenti nella prima collocazione sono rimasti gli stessi nella descrizione del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 851-853), i 36 fogli presenti nella seconda risultano saliti a 39 (*Pelli/PT II*, pp. 847-851): incremento che, come dimostra la presenza del timbro a secco su ciascuno, è dovuto evidentemente a 3 dei disegni Bassetti. Possiamo inoltre supporre – ma è ipotesi non dimostrabile – che il quarto disegno corrisponda al foglio 13891 F che troviamo incluso con la stessa attribuzione, assieme a molti altri fogli di analoga provenienza, al n. 6 del Volume LIII dei Piccoli (*Pelli/PT III* p. 911; cfr. *Premessa*).

11210 F (*Pelli/PT II* p. 847, Vol. XVI dei Piccoli n. 1) timbrato

11211 F (*Pelli/PT II* p. 847, Vol. XVI dei Piccoli n. 2) timbrato

11212 F (*Pelli/PT II* p. 847, Vol. XVI dei Piccoli n. 3) timbrato

13891 F ? (*Pelli/PT III* p. 911, Vol. LIII dei Piccoli, n. 6)

[145 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “Due sim[ili] di mano d’**Andrea Mantegna**”

Nel 1687 i disegni attribuiti a Andrea Mantegna erano suddivisi tra il Volume III dei Piccoli (c. 996 r) in numero di 22, e il Volume V degli Universali (c. 1015 r) in numero di 12: situazione rimasta invariata nella descrizione del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 476-481). È pertanto evidente che i 2 fogli pervenuti col lascito Bassetti sono quelli che il Pelli descrive, sempre sotto il nome del Mantegna, nel Volume XII degli Universali (*Pelli/PT I*, pp. 481-482), dove non erano presenti nel 1687.

1346 F ? (*Pelli/PT I* p. 481, Vol. Universale XII n. 1)

1673 F (*Pelli/PT I* p. 481, Vol. Universale XII n. 2)

[146 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “Cinque sim[ili] di mano d[e]l **Mecherino Senese**”

Di Domenico Beccafumi, detto Mecherino, nel 1687 la collezione medicea possedeva, con riferimento appunto a “Mecherino”, 50 disegni collocati nel Volume XIV dei Piccoli (c. 996 v), saliti a 53 all’epoca del Pelli Bencivenni che li descrive sotto il nome di “Beccafumi Domenico Senese” (*Pelli/PT I*, pp. 70-74); altri 12 disegni che si trovavano nel Volume IV degli Universali (c. 1015 r) vennero elencati dal Pelli con la formula “Mecarino, Domenico da Siena” (*Pelli/PT I*, pp. 497-498). A questi ultimi il Pelli aggiunse in seguito nello stesso volume, in un unico blocco che descrive sotto la denominazione “Mecherino” (*Pelli/PT I*, pp. 498-499), 5 disegni identificabili con ogni evidenza con quelli pervenuti col lascito Bassetti, come conferma la corrispondenza numerica e la presenza su due di essi del timbro a secco: sulla base di questa descrizione si possono identificare i nn. 1, 2 e 5 con ragionevole certezza, il n. 3 in via di ipotesi, mentre il n. 4 non è stato trovato.

1247 F (*Pelli/PT I* p. 498, Vol. Universale IV n. 1) timbrato

15075 F (*Pelli/PT I* p. 498, Vol. Universale IV n. 2) timbrato

1626 E ? (*Pelli/PT I* p. 498, Vol. Universale IV n. 3 ?)

? (*Pelli/PT I* p. 498, Vol. Universale IV n. 4. Non identificato)

10769 F (*Pelli/PT I* p. 498, Vol. Universale IV n. 5)

[147 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “Tre sim[ili] di mano d[e]l Cav[alie]re **Molosso Cremonese**”

Di Giovanni Battista Trotti detto il Malosso, o “Molossi Cremonese”, nel 1687 (c. 1015 r) la collezione medicea possedeva 31 disegni, collocati nel Volume XI degli Universali dove in seguito li descrive il Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 506-509). Al medesimo artista, ma registrato con l’appellativo “Malossi Parmigiano”, era inoltre attribuito il disegno che il Pelli descrive al n. 153 del Volume Miscellaneo XXII (*Pelli/PT I*, p. 475), dove si trovava già nel 1687 (c. 1016 r). A questi si aggiunsero i 3 fogli pervenuti col lascito Bassetti, identificabili con quelli che il Pelli descrive in un blocco a parte nel Volume XII degli Universali (*Pelli/PT I*, p. 509) su due dei quali compare il timbro a secco.

14600 F (*Pelli/PT I* p. 509, Vol. Universale XII n. 1)

1573 E (*Pelli/PT I* p. 509, Vol. Universale XII n. 2) timbrato

2033 F (*Pelli/PT I* p. 509, Vol. Universale XII n. 3) timbrato

[148 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “Due sim[ili] di mano di **Pier Franc[esc]o Mola**”

Nel 1687 non risulta fossero presenti nella collezione medicea disegni attribuiti a Pier Francesco Mola. I 2 fogli Bassetti sono identificabili con quelli che il Pelli Bencivenni descrive sotto il nome dell’artista nel Volume XII degli Universali (*Pelli/PT I*, p. 506), su uno dei quali compare il timbro a secco.

2063 F (*Pelli/PT I* p. 506, Vol. Universale XII n. 1) timbrato

2066 F (*Pelli/PT I* p. 506, Vol. Universale XII n. 2)

[149 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “Tre sim[ili] di mano di **Marco Antonio Intagl[iator]e**”

I 3 disegni di provenienza Bassetti sono identificabili con quelli che il Pelli Bencivenni descrive sotto il nome di Marcantonio Raimondi nel Volume XII degli Universali, su due dei quali compare il timbro a secco (*Pelli/PT I*, p. 484). Essi vennero ad aggiungersi ai 2 fogli che erano già presenti nella collezione medicea nel 1687 (c. 1015 r), nel Volume VIII degli Universali dove vennero poi riconfermati dal Pelli (*Pelli/PT I*, p. 485).

1800 Orn (*Pelli/PT I* p. 484, Vol. Universale XII n. 1)

383 E (*Pelli/PT I* p. 484, Vol. Universale XII n. 2) timbrato

385 E (*Pelli/PT I* p. 484, Vol. Universale XII n. 3) timbrato

[150 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “Un sim[ile] di mano d[e]l **Magonza**”

Nel 1687 (c. 1015 r) risultano elencati alla voce “Maganza” 3 disegni collocati nel Volume XII degli Universali. Successivamente nella stessa collocazione il Pelli Bencivenni ne descrive 4 (*Pelli/PT I*, pp. 472-473), con l’aggiunta del foglio pervenuto col lascito Bassetti chiaramente identificabile grazie alla presenza del timbro a secco.

12846 F (*Pelli/PT I* p. 472, Vol. Universale XII n. 1) timbrato

[151 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “Diciotto sim[ili] di mano di **Matteo Rosselli**”

Nel 1687 i disegni di Matteo Rosselli erano divisi tra il Volume XXXXI dei Piccoli (c. 997 r) dove si trovavano i 72 fogli poi descrittivi dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 665-667), e il Volume XX degli Universali (c. 1015 v) che ne conteneva 12; a questi ultimi vennero ad aggiungersi i 18 disegni pervenuti col lascito Bassetti, che portarono l'ammontare del gruppo ai 30 elencativi dal Pelli (*Pelli/PT II*, pp. 667-669). Sebbene quest'ultimo descriva in blocco i fogli Bassetti (dal n. 13 al n. 30), sulla base della sua descrizione è stato possibile identificarne con ragionevole sicurezza soltanto 13, per 12 dei quali l'identificazione è avallata dalla presenza del timbro a secco. Tracce di questo timbro parrebbero inoltre potersi riconoscere sul foglio 1064 F: uno studio di testa maschile tradizionalmente attribuito al Rosselli, che però è possibile fosse ritenuto di Guido Reni nella collezione Bassetti (vd. sopra, al n. 20).

9798 F (*Pelli/PT II* p. 668, Vol. Universale XX, n. 13) timbrato

9799 F (*Pelli/PT II* p. 668, Vol. Universale XX, n. 14?) timbrato

9802 F (*Pelli/PT II* p. 668, Vol. Universale XX, n. 15?) timbrato

9767 F (*Pelli/PT II* p. 669, Vol. Universale XX, n. 16) timbrato

9805 F (*Pelli/PT II* p. 668, Vol. Universale XX, n. 17?) timbrato

9806 F (*Pelli/PT II* p. 668, Vol. Universale XX, n. 18?) timbrato

9807 F (*Pelli/PT II* p. 668, Vol. Universale XX, n. 19?) timbrato

9800 F (*Pelli/PT II* p. 669, Vol. Universale XX, n. 20) timbrato

9808 F (*Pelli/PT II* p. 668, Vol. Universale XX, n. 21?) timbrato

9804 F (*Pelli/PT II* p. 669, Vol. Universale XX, n. 26) timbrato

9803 F (*Pelli/PT II* p. 669, Vol. Universale XX, n. 28) timbrato

9796 F (*Pelli/PT II* p. 669, Vol. Universale XX, n. 29) timbrato

9780 F (*Pelli/PT II* p. 669, Vol. Universale XX, n. 30)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

[152 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “Quindici sim[ili] di mano di **Vincenzo Mannozi**”

I 15 disegni pervenuti col lascito Bassetti andarono ad aggiungersi in blocco ai 12 attribuiti al Mannozi che nel 1687 (c. 1025 r) si trovavano nel Volume XX degli Universali: qui il Pelli Bencivenni li descrisse, in calce all'intero gruppo, dal n. 13 al n. 27 (*Pelli/PT I*, pp. 482-484). Per 5 dei disegni aggiunti l'identificazione è avallata dalla presenza del timbro a secco.

7138 F (*Pelli/PT I* p. 483, Vol. Universale XX n. 13) timbrato

7139 F (*Pelli/PT I* p. 483, Vol. Universale XX n. 14)

7143 F (*Pelli/PT I* p. 483, Vol. Universale XX n. 15)

7140 F (*Pelli/PT I* p. 483, Vol. Universale XX n. 16)

7141 F (*Pelli/PT I* p. 483, Vol. Universale XX n. 17)

7144 F (*Pelli/PT I* p. 483, Vol. Universale XX n. 18)

7146 F (*Pelli/PT I* p. 483, Vol. Universale XX n. 19)

7145 F (*Pelli/PT I* p. 483, Vol. Universale XX n. 20) timbrato

7306 F (*Pelli/PT I* p. 483, Vol. Universale XX n. 21)

7307 F (*Pelli/PT I* p. 483, Vol. Universale XX n. 22)

7304 F (*Pelli/PT I* p. 484, Vol. Universale XX n. 13)

18262 F (*Pelli/PT I* p. 483, Vol. Universale XX n. 24) timbrato

7305 F (*Pelli/PT I* p. 484, Vol. Universale XX n. 25)

1199 F (*Pelli/PT I* p. 484, Vol. Universale XX n. 26) timbrato

14671 F (*Pelli/PT I* p. 484, Vol. Universale XX n. 27) timbrato

[153 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “Settanta sim[ili] di mano di **Dom[enic]o Passigniano**”

Nel 1687 i disegni del Passigniano erano suddivisi tra il Volume IX dei Piccoli (c. 996 v) dove si trovavano 74 fogli, e il Volume V degli Universali (c. 1019 r) che ne conteneva altri 12: situazione che risulta invariata nella descrizione del Pelli Bencivenni (*Pelli/PT II*, pp. 569-576, 576). Il Pelli documenta però anche l'aggiunta, nel Volume LII dei Piccoli, di 70 disegni “creduti di Domenico Passignani” (*Pelli/PT III*, pp. 905-909) che sono certamente identificabili – come dimostra, oltre alla corrispondenza numerica, la presenza del timbro a secco sulla maggior parte dei fogli – con quelli pervenuti con l'eredità Bassetti.

9099 F (*Pelli/PT III* p. 905, Vol. LII dei Piccoli n. 1) timbrato

9100 F (*Pelli/PT III* p. 905, Vol. LII dei Piccoli n. 2) timbrato

9101 F (*Pelli/PT III* p. 906, Vol. LII dei Piccoli n. 3) timbrato

9102 F (*Pelli/PT III* p. 906, Vol. LII dei Piccoli n. 4) timbrato

9103 F (*Pelli/PT III* p. 906, Vol. LII dei Piccoli n. 5) timbrato

9104 F (*Pelli/PT III* p. 906, Vol. LII dei Piccoli n. 6) timbrato

9105 F (*Pelli/PT III* p. 906, Vol. LII dei Piccoli n. 7) timbrato

9106 F (*Pelli/PT III* p. 906, Vol. LII dei Piccoli n. 8)

9107 F (*Pelli/PT III* p. 906, Vol. LII dei Piccoli n. 9)

9108 F (*Pelli/PT III* p. 906, Vol. LII dei Piccoli n. 10)

9109 F (*Pelli/PT III* p. 906, Vol. LII dei Piccoli n. 11) timbrato

9110 F (*Pelli/PT III* p. 906, Vol. LII dei Piccoli n. 12) timbrato

9111 F (*Pelli/PT III* p. 906, Vol. LII dei Piccoli 13) timbrato

9171 F (*Pelli/PT III* p. 907, Vol. LII dei Piccoli n. 14) timbrato

9172 F (*Pelli/PT III* p. 907, Vol. LII dei Piccoli n. 15) timbrato

9115 F (*Pelli/PT III* p. 907, Vol. LII dei Piccoli n. 16) timbrato

9116 F (*Pelli/PT III* p. 907, Vol. LII dei Piccoli n. 17) timbrato
 875 F (*Pelli /PT III* p. 907, Vol. LII dei Piccoli n. 18?) timbrato
 9174 F (*Pelli/PT III* p. 907, Vol. LII dei Piccoli n. 19?) timbrato
 9272 F (*Pelli/PT III* p. 907, Vol. LII dei Piccoli n. 20?) timbrato
 9175 F (*Pelli/PT III* p. 906, Vol. LII dei Piccoli n. 21) timbrato
 9176 F (*Pelli/PT III* p. 907, Vol. LII dei Piccoli n. 22) timbrato
 9177 F (*Pelli/PT III* p. 906, Vol. LII dei Piccoli n. 23) timbrato
 9178 F (*Pelli/PT III* p. 907, Vol. LII dei Piccoli n. 24) timbrato
 9179 F (*Pelli/PT III* p. 907, Vol. LII dei Piccoli n. 25)
 9180 F (*Pelli/PT III* p. 907, Vol. LII dei Piccoli n. 26) timbrato
 9181 F (*Pelli/PT III* p. 907, Vol. LII dei Piccoli n. 27) timbrato
 9182 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 28) timbrato
 9183 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 29) timbrato
 9184 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 30)
 9185 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 31) timbrato
 9186 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 32) timbrato
 9187 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 33) timbrato
 9188 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 34) timbrato
 9189 F (*Pelli/PT III* p. 909, Vol. LII dei Piccoli n. 35)
 9190 F (*Pelli/PT III* p. 909, Vol. LII dei Piccoli n. 36)
 9191 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 37) timbrato
 9192 F (*Pelli/PT III* p. 907, Vol. LII dei Piccoli n. 38)
 9193 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 39)
 9194 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 40)
 9195 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 41)
 9196 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 42)
 9197 F (*Pelli/PT III* p. 909, Vol. LII dei Piccoli n. 43)
 9198 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 44)
 9199 F (*Pelli/PT III* p. 907, Vol. LII dei Piccoli n. 45)
 9200 F (*Pelli/PT III* p. 907, Vol. LII dei Piccoli n. 46)
 9201 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 47)
 9202 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 48)
 9203 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 49) timbrato
 9204 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 50)
 9205 F (*Pelli/PT III* p. 909, Vol. LII dei Piccoli n. 51)
 9206 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 52)
 9207 F (*Pelli/PT III* p. 907, Vol. LII dei Piccoli n. 53) timbrato
 9208 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 54)
 9209 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 55)

9210 F (*Pelli/PT III* p. 907, Vol. LII dei Piccoli n. 56)
 9211 F (*Pelli/PT III* p. 909, Vol. LII dei Piccoli n. 57)
 9212 F (*Pelli/PT III* p. 909, Vol. LII dei Piccoli n. 58) timbrato
 9213 F (*Pelli/PT III* p. 909, Vol. LII dei Piccoli n. 59) timbrato
 9214 F (*Pelli/PT III* p. 907, Vol. LII dei Piccoli n. 60) timbrato
 9215 F (*Pelli/PT III* p. 909, Vol. LII dei Piccoli n. 61) timbrato
 9216 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 62) timbrato
 9217 F (*Pelli/PT III* p. 909, Vol. LII dei Piccoli n. 63) timbrato
 9218 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 64) timbrato
 9219 F (*Pelli/PT III* p. 909, Vol. LII dei Piccoli n. 65) timbrato
 9220 F (*Pelli/PT III* p. 909, Vol. LII dei Piccoli n. 66) timbrato
 9221 F (*Pelli/PT III* p. 909, Vol. LII dei Piccoli n. 67)
 9222 F (*Pelli/PT III* p. 908, Vol. LII dei Piccoli n. 68)
 9223 F (*Pelli/PT III* p. 909, Vol. LII dei Piccoli n. 69) timbrato
 9224 F (*Pelli/PT III* p. 909, Vol. LII dei Piccoli n. 70) timbrato

[154 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “Dieci sim[ili] di mano di **Romolo Panfi**”

Dalla *Nota* del 1687 non risulta che disegni attribuiti a Romolo Panfi fossero all’epoca presenti nella collezione medicea. Sette dei 10 disegni pervenuti col lascito Bassetti, tutti timbrati, vennero descritti in blocco dal Pelli Bencivenni nel Volume Miscellaneo XXII, ai nn. da 254 a 260 (*Pelli/PT II*, p. 553); per quanto riguarda i tre rimanenti non si hanno appigli per procedere alla loro identificazione.

7166 F (*Pelli/PT II* p. 553, Vol. Miscellaneo XXII n. 254) timbrato
 17124 F (*Pelli/PT II* p. 553, Vol. Miscellaneo XXII n. 255?) timbrato
 17125 F (*Pelli/PT II* p. 553, Vol. Miscellaneo XXII n. 256) timbrato
 7165 F (*Pelli/PT II* p. 553, Vol. Miscellaneo XXII n. 257) timbrato
 7167 F (*Pelli/PT II* p. 553, Vol. Miscellaneo XXII n. 258) timbrato
 7168 F (*Pelli/PT II* p. 553, Vol. Miscellaneo XXII n. 259) timbrato
 7169 F (*Pelli/PT II* p. 553, Vol. Miscellaneo XXII n. 260) timbrato
 ? (non identificabile)
 ? (non identificabile)
 ? (non identificabile)

[155 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “Cinque sim[ili] di mano di **Pietro M[ari]a Baldi**”

Il nome di Pier Maria Baldi non compare nell’elenco degli artisti che nel 1687 erano presenti nella collezione granduca. I 5 disegni pervenuti col lascito Bassetti, su quattro dei quali compare il timbro a secco, vennero descritti in blocco dal Pelli Bencivenni nel Volume XVI degli *Universali* (*Pelli/PT I*, p. 39).

7101 F (*Pelli/PT I* p. 39, Vol. *Universale* XVI n. 1) timbrato

7102 F (*Pelli/PT I* p. 39, Vol. Universale XVI n. 2) timbrato

702 F (*Pelli/PT I* p. 39, Vol. Universale XVI n. 3) timbrato

7103 F (*Pelli/PT I* p. 39, Vol. Universale XVI n. 4) timbrato

7104 F (*Pelli/PT I* p. 39, Vol. Universale XVI n. 5) timbrato

[156 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “*Sette sim[ili] di mano di Giuseppe Nasini*”

I 7 disegni attribuiti a Giuseppe Nasini pervenuti col lascito Bassetti non sono oggi identificabili. Dalla *Nota* del 1687 non risulta che disegni riferiti a questo artista fossero presenti nella collezione medicea; e si ha ragione di credere che quelli che il Pelli Bencivenni descrive nella seconda parte dell'*Inventario* (*Pelli/PT III e IV*, passim) siano entrati nella raccolta in data posteriore al 1699 che è l'anno a cui risale il lascito.

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

? (non identificabile)

[157 - *Elenco Bassetti*, c. 166 r] “*Un sim[ile] di mano di Ciro Ferri*”

Nel 1687 non risultano presenti nella collezione medicea disegni attribuiti a Ciro Ferri. Il foglio pervenuto col lascito Bassetti è identificabile, come conferma la presenza del timbro a secco, con il solo foglio descritto dal Pelli Bencivenni sotto il nome dell'artista nel Volume Miscellaneo XXI.

1424 F (*Pelli/PT I* p. 360, Vol. Miscellaneo XXI) timbrato

Appendice

Si elencano di seguito alcuni disegni che si ha ragione di credere provenienti dal lascito Bassetti, ma per i quali non è stata individuata la collocazione all'interno della raccolta.

- 1041 F. Inventariato da P.N. Ferri come di mano di Remigio Cantagallina, corrisponde con ogni probabilità al foglio descritto dal Pelli Bencivenni, senza riferimento attributivo, al n. 24 del Volume miscellaneo LIII dei Piccoli: “Paesetto bello a penna con piccole figure Su cartapecora ovale” (*Pelli/PT III*, p. 913). Non timbrato, non si hanno elementi certi per ricongiungerlo alla collezione Bassetti, anche se un tale collegamento non è da escludere in linea di principio ricordando che il Volume

del quale faceva parte all'epoca del Pelli era composto in massima parte di fogli di questa provenienza (cfr. *Premessa*).

- 13866 F. Non abbiamo nessun punto di appoggio che consenta di formulare un'ipotesi circa la collocazione di questo disegno – timbrato – all'interno della collezione Bassetti. Non aiuta l'attribuzione a Bernardino Campi con cui venne inventariato da P. N. Ferri (attribuzione peraltro difficilmente sostenibile) dato che i sei fogli riferiti a questo artista già di proprietà del Canonico, descritti per esteso dal Pelli Bencivenni (*Pelli/PT I*, pp. 203-204), sono stati tutti identificati (vd. sopra al n. 139).

- 14029 F. Il foglio – timbrato – è identificabile con quello descritto in forma anonima dal Pelli Bencivenni al n. 23 del Volume LIII dei Piccoli: “Testa a matita nera sù carta turchina” (cfr. *Pelli/PT III*, p. 913). Ancora privo di riferimenti attributivi nell'*Inventario* ottocentesco di P. N. Ferri che lo registra come Anonimo del s. XVI, è stato in seguito dal medesimo spostato a Jacopo da Empoli in accordo con l'antica scritta “Empoli” che compare sul verso.

- 14030 F. Il foglio – timbrato – è identificabile con quello descritto in forma anonima dal Pelli Bencivenni al n. 25 del Volume LIII dei Piccoli: “Testa femminile veduta di dietro a penna” (cfr. *Pelli/PT III*, p. 913). Inventariato dal Ferri come Anonimo s. XVI, è stato in seguito dal medesimo spostato a Jacopo da Empoli.

- 14031 F. È probabile che questo “Schizzo di una mezza figurina [a matita rossa]” descritto dal Pelli Bencivenni al n. 32 del Volume miscellaneo LIII dei Piccoli (*Pelli/PT, III*, p. 914) sia rimasto nell'anonimato fino al tardo Ottocento, quando il Ferri lo inventariò come Anonimo del sec. XVI per poi passarlo a Scuola di Andrea del Sarto. La sua collocazione all'interno della collezione Bassetti, alla quale lo assegna la presenza del timbro a secco, rimane sconosciuta. Considerata la sua evidente appartenenza stilistica all'area Pontormo-Bronzino, si potrebbe cautamente avanzare l'ipotesi che si tratti di uno dei disegni non identificati tra quelli che nella collezione del Canonico erano ritenuti di Pontormo (vd. sopra al n. 109).

- 14303 F. Anche questo piccolo disegno, la cui appartenenza alla collezione Bassetti è attestata dalla presenza del timbro a secco, può riconoscersi tra quelli descritti dal Pelli Bencivenni nel Volume miscellaneo LIII dei Piccoli (*Pelli/PT III* p. 914, n. 35): “Una Figura che cala da una Finestra un paniere con Spettatori a matita nera”. L'assenza di precisazioni attributive impedisce di assegnargli una collocazione nell'*Elenco* della raccolta; l'anonimato è ancora mantenuto nell'*Inventario* del Ferri, che lo registrò come una copia da una stampa di Luca di Leida di mano di un tedesco del secolo XVI.

- 15185 F. Questo disegno, tuttora conservato tra gli Anonimi, è identificabile con quello descritto dal Pelli Bencivenni al n. 65 del Volume XXIII degli Universali (“Nudo sedente in atto pensieroso, Simile [a matita rossa]”, cfr. *Pelli/PT III*, p. 951): Volume contenente “Disegni dubbi, o Ignoti”, forse composto dallo stesso Pelli radunando fogli di diversa origine per i quali non era stata ancora trovata una più consona collo-

cazione. La sua provenienza dal lascito Bassetti è attestata dalla presenza del timbro a secco, che tuttavia, anche in questo caso, non è sufficiente per risalire all'eventuale attribuzione con cui era conservato nella collezione del Canonico.

- 16515 F. La più antica menzione di questo disegno negli inventari degli Uffizi sembra risalire al tardo Ottocento, quando P. N. Ferri lo registrò con un riferimento inattendibile al senese Pietro Sorri: il foglio del resto, la cui provenienza dalla collezione Bassetti è indicata dalla presenza del timbro a secco, già nella collezione del Canonico doveva avere una attribuzione diversa dato che i cinque fogli riferiti al Sorri nell'*Elenco* (vd. sopra, n. 5) sono stati tutti identificati sulla base della descrizione del Pelli Bencivenni (cfr. *Pelli/PT* II, p. 742). Osserviamo per inciso che esso non faceva parte nemmeno del gruppo di 15 disegni ritenuti di Vincenzo Mannozzi (qui al n. 152), alla cui mano appartiene con ogni probabilità.

- 18229 F. Sebbene timbrato, anche questo studio di un prelado in preghiera non trova una precisa collocazione nell'*Elenco Bassetti*. Inventariato da P. N. Ferri tra gli Anonimi del secolo XVII, venne in seguito ipoteticamente accostato dal medesimo al Sogliani, in una nota manoscritta sul montaggio.

- 18742/3 F. Il disegno – timbrato – è identificabile con ogni probabilità con lo “Studio di mani a matita nera” descritto dal Pelli Bencivenni senza riferimenti attributivi al n. 4 del Volume miscellaneo LIII dei Piccoli (*Pelli/PT* III, p. 911). Spostato successivamente a Sogliani.

Conclusioni

Stando a quanto fino a oggi accertato, sembra di poter dire che il lascito di Apollonio Bassetti abbia costituito per le collezioni medicee l'apporto più cospicuo di disegni verificatosi prima delle acquisizioni di epoca lorenese. Un apporto che fu non solo rilevante dal punto di vista numerico – si è trattato come si diceva di quasi un migliaio di fogli – ma anche significativo sul piano della qualità, mediamente buona, e in alcuni casi ottima; precisando al riguardo che col termine “qualità” ci si riferisce non tanto a ciò che Apollonio Bassetti, talvolta con auspicio troppo ottimistico forse condiviso da esperti contemporanei, credeva di possedere, quanto piuttosto a ciò che alla luce delle attuali conoscenze oggi crediamo egli realmente possedesse. Negli oltre tre secoli che ci separano dalla data del lascito, non pochi dei fogli che siamo stati in grado di elencare in questa sede hanno infatti cambiato paternità, attraverso lunghe trafille attribuzionistiche che, ben note in massima parte alla bibliografia, non si è ritenuto utile ripercorrere nella presente occasione proprio per non togliere evidenza all'immagine della collezione antica. D'altronde se è vero, soprattutto nel caso dei grandi disegnato-

ri, che l'idea che oggi ne abbiamo può nel corso dei secoli aver subito modifiche anche radicali, bisogna non perdere di vista il fatto che eventuali errori attributivi del passato, mentre ovviamente non incidono sul valore intrinseco dell'oggetto interessato, nulla tolgono all'importanza che il medesimo viene ad assumere in un diverso contesto collezionistico. Ne abbiamo una dimostrazione in presenza di alcuni fogli antichi registrati nel documento del lascito con riferimenti improbabili a Bufalmacco, Giotto, Masolino, Masaccio, Angelico, Lippi, Pollaiuolo, Verrocchio e via dicendo: disegni rari e comunque importanti i quali, sebbene in molti casi destinati a rimanere a lungo o per sempre nell'anonimato, sono venuti a potenziare quello che è oggi uno dei settori più tipici e di maggiore interesse storico delle attuali raccolte grafiche degli Uffizi. Non è del resto privo di significato il fatto che molti di questi fogli si siano rintracciati nella categoria inventariale degli “Esposti”, quella in cui già nell'Ottocento erano stati travasati i disegni ritenuti di maggior pregio della collezione²⁴.

È evidente che nella formazione della propria raccolta Apollonio Bassetti ha cercato in ogni modo di adeguarsi alle linee guida che fin dal tempo del cardinal Leopoldo erano alla base della collezione medicea, della quale viene ripreso un carattere di universalità che dalla griglia geografica (da Firenze, all'Italia, all'Europa) si estende a quella cronologica (dall'antico al contemporaneo) e tipologica (dal paesaggio all'ornato, dagli studi accademici ai progetti compositivi).

Il settore più rilevante è, come è logico aspettarsi, quello dei fiorentini, nel cui ambito il collezionista ha potuto comporre una panoramica assai articolata nella quale tra le poche assenze che colpiscono spicca – nel Cinquecento – quella di Giorgio Vasari; qui presenze particolarmente importanti anche per la consistenza numerica (è il caso del Passignano, del quale la collezione vantava ben settanta disegni) si incontrano tra gli esponenti del tardo Manierismo e della Controriforma, e poi in epoca barocca. Significativa è anche la rappresentanza senese, che allinea una diecina di nomi tra i quali emergono il Peruzzi, il Beccafumi e il Sodoma, per allungarsi poi nel secolo con, tra gli altri, Francesco Vanni, il Salimbeni e il Casolani, e con propaggini secentesche legate ai nomi di Rutilio Manetti e Giuseppe Nasini (i disegni di quest'ultimo, assenti in precedenza nella collezione medicea, non sono oggi identificabili).

Segue in ordine di importanza il gruppo degli Emiliani che, sebbene privo di fogli dei Carracci, almeno nominalmente spazia dai due Francia al Seicento di Reni e Guercino, toccando artisti di primo piano come Marcantonio Raimondi, Niccolò dell'Abate, il Parmigianino e il Primaticcio, sebbene i disegni loro riferiti siano talvolta il frutto più di un auspicio che di una realtà. Quanto all'Italia centrale, accanto a alcuni esponenti del contingente eterogeneo che ha operato a Roma tra Cinque e Seicento (tra gli altri Giulio Romano, Polidoro, gli Zuccari e Pietro da Cortona), spiccano le presenze umbre, con disegni importanti alcuni dei quali si trovano tuttora nelle cartelle di Perugino, di Pinturicchio, e persino di Raffaello. Nel documento del lascito sono poi

elencati, sebbene con contingenti numerici il più delle volte limitati a un solo esemplare, anche molti dei protagonisti della scena padano-veneta, da Mantegna a Giovanni Bellini e a Carpaccio, da Sebastiano del Piombo a Pordenone e al Tintoretto; mentre del tutto incidentali appaiono le pochissime presenze genovesi e napoletane. Tra gli stranieri, che includono anche la presenza ‘francese’ di Callot e quella tedesca di Albrecht Dürer, prevalgono i fiamminghi, con nomi di peso quali Rubens e Van Dyck (purtroppo l’unico disegno attribuito a quest’ultimo non pare al momento identificabile).

È una panoramica – questa – dalla quale emergono chiaramente intenti molto ambiziosi, costellati da innegabili successi ma anche da clamorosi equivoci. Resta comunque il fatto che la collezione Bassetti così come emerge dalla ricomposizione che qui proponiamo costituisce una testimonianza tangibile di come nella Firenze secentesca – nella quale non erano certo mancate esperienze collezionistiche analoghe ma non più ricostruibili, come questa, nei dettagli – rimanesse alto l’interesse per questo tipo di collezionismo. Una testimonianza che oggi è in grado, proprio per il carattere universalistico del suo impianto e anche in forza della sua non trascurabile consistenza numerica, di fornire informazioni di prima mano sui livelli di conoscenza storica, sugli indirizzi di gusto e sulle predilezioni espressive di un’epoca nella quale a Firenze una cultura figurativa che per secoli aveva riconosciuto nel disegno un elemento fondante, manteneva ancora, per più aspetti, una vitalità non priva di risultati di rilievo.

NOTE

1 Nota de’ Libri de’ disegni tanto grandi, che mezzani, con la distinzione di quanti ne sono attaccati per libro, avvertendo, che oltre a quelli che rimasero dopo la morte del Ser.mo Principe Card.le Leopoldo di gloriosa memoria, vi si comprendono quelli hauti di camera del Sermo Padrone per mano del Sig.r Falconieri in num.o di 193. Ms. all’ASF, Guard. 779, ins. 9, cc. 995-1027.

2 Si avverte che il termine “Volume” con l’iniziale maiuscola è qui riferito ai Volumi (o “Libri”) nei quali erano sistemati i disegni: tali Volumi erano suddivisi in “Grandi” (monografici), “Piccoli” (monografici) e “Universali” (o “Miscellanei”, contenenti opere di autori diversi).

3 Petrioli Tofani 1987, pp. 743-751.

4 Sta in *Quaderno generale delle robe Fabbricate di S.A.S., Primo*, dal 1696 al 1702, ASF, Guard. 1026, cc. 156 r-166 r.

5 Petrioli Tofani 1987, pp. 751-753. La trascrizione è limitata alle parti del documento inerenti i disegni.

6 Petrioli Tofani 2014.

7 Per la storia di questo documento, e per i significati che esso riveste nella ricostruzione della vicenda collezionistica dei disegni degli Uffizi, si veda la nota introduttiva in Petrioli Tofani 2014, vol. I, pp. V-XXIII.

8 Inv. 102. Corrisponde ai volumi I e II dell’edizione *Pelli/PT*, Firenze 2014. Si precisa che nella suddetta edizione si è scelto, per queste ragioni, di basarsi sulla copia.

9 Corrisponde ai volumi III e IV dell’edizione *Pelli/PT*, Firenze 2014.

10 *Pelli/PT*, vol. III, pp. 915-942.

11 *Pelli/PT*, vol. III, pp. 905-910.

12 *Pelli/PT*, vol. III, pp. 910-915.

13 Volume LIII dei Piccoli, nn. 2, 3; *Pelli/PT* III, pp. 910-911.

14 Volume LIII dei Piccoli, n. 42; *Pelli/PT* III, p. 915.

15 *Pelli/PT*, vol. II, pp. 844-845.

16 *Pelli/PT*, vol. I, pp. 328-329. I disegni descritti dal Pelli sono identificabili coi nn. 583 P, 1605 F e 1609 F, tutti pervenutici con un tradizionale riferimento al Domenichino; a questi è forse da aggiungere il n. 16497 F, timbrato, tuttora tra gli Anonimi del secolo XVII, ma corrispondente nel-

la descrizione a quello che il Pelli include nel suo elenco al n. 4.

17 *Pelli/PT* vol. III, p. 911, n. 5. Se così fosse, si potrebbe credere che la nuova attribuzione e il conseguente spostamento del foglio siano dovuti allo stesso Pelli, con la dimostrazione ulteriore di come i suoi interventi sul patrimonio mediceo-lorenese non si fossero limitati a una passiva registrazione inventariale dell’esistente, ma avessero lasciato tracce ben più profonde nello studio e nella organizzazione delle raccolte mediceo-lorenese.

18 Cfr. Petrioli Tofani 1986, p. IX.

19 Lugt 1921, n. 2723.

20 La timbratura dei disegni degli Uffizi col marchio Lugt 929 procedette probabilmente di pari passo con la vera e propria inventariazione dei medesimi operata da Pasquale Nerino Ferri tra la fine dell’Otto e gli inizi del Novecento, quando a ciascun foglio venne anche dato un numero d’ordine che è quello tuttora vigente.

21 Anche i pochi che in un primo momento si erano supposti di diversa provenienza, col procedere delle indagini si vanno via via identificando tra quelli della collezione Bassetti.

22 *Elenco Bassetti*, ASF, Guard. 1026, c. 156 r.

23 Cfr. Petrioli Tofani 1986, pp. 183-184.

24 Quando negli ultimi decenni dell’Ottocento Pasquale Nerino Ferri affrontò per la prima volta l’inventariazione completa della collezione, ritenne utile suddividere i disegni per alcune categorie di soggetti contrassegnate dalla lettera dell’alfabeto che segue la numerazione: ‘A’ per Architettura, ‘E’ per Esposti, ‘F’ per Figura, ‘Orn’ per Ornato, ‘P’ per Paesaggio.

INDICE DEI NOMI DEGLI ARTISTI

ASF: Archivio di Stato di Firenze

Lugt 1921: F. Lugt, *Les Marques des Collections de Dessins et d'Estampes*, Amsterdam 1921.

Petrioli Tofani 1986: A. Petrioli Tofani, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi – Inventario – 1. Disegni esposti*, Firenze 1986.

Petrioli Tofani 1987: A. Petrioli Tofani, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi – Inventario – 2. Disegni Esposti*, Firenze 1987.

Petrioli Tofani 2014: A. Petrioli Tofani, *L’Inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni – Trascrizione e commento*, voll. I-IV, Firenze 2014.

Agresti Livio p. 13 **n. 8**

Alberti Cherubino p. 53 **n. 107**

Albertinelli Mariotto p. 3, p. 15 **n. 15**

Allori Alessandro p. 32 **n. 57**

Allori Cristofano p. 24 **n. 37**

Andrea del Sarto (Andrea Vannucchi) p. 7, p. 28 **n. 47**, p. 76

Anonimi p. 8

Anonimi di “maniera antica incognita” p. 27 **n. 44**

Antichi Prospero p. 56 **n. 115**

Baccio del Bianco p. 21 **n. 28**

Bagnacavallo (Bartolomeo Ramenghi) p. 25 **n. 39**

Baldi Pier Maria p. 75 **n. 155**

Bandinelli Baccio p. 29 **n. 52**

Barocci Federico p. 30 **n. 53**

Bazzicaluva Ercole p. 22 **n. 31**

Beato Angelico (Fra Giovanni Angelico) p. 41 **n. 75**

Beccafumi Domenico (il Mecherino) p. 169 **n. 146**

Bellini Giovanni p. 45 **n. 87**

Bilivert Giovanni p. 24 **n. 35**

Boccaccino Camillo p. 30 **n. 54**

Bonifazio dei Pitati p. 23 **n. 32**

Boschi Benedetto p. 19 **n. 26**

Boschi Fabrizio p. 41 **n. 76**

Boscoli Andrea p. 31 **n. 55**

Brizio Francesco p. 21 **n. 29**

Bronzino Agnolo p. 24 **n. 36**

Brueghel Pieter il Giovane p. 25 **n. 38**

Bufalmacco Buonamico p. 29 **n. 50**

Buonarroti Michelangelo p. 8, p. 18 **n. 23**

Callot Jacques p. 53 **n. 106**

Cambiaso Luca p. 17 **n. 21**

Campi Antonio p. 28 **n. 48**

Campi Bernardino p. 66 **n. 139**, p. 76

Cantagallina Remigio p. 65 **n. 137**

Carpaccio Vittore p. 47 **n. 95**

Casolani Alessandro p. 67 **n. 140**

Catena Vincenzo p. 23 **n. 34**

Cavedone Giacomo p. 11 **n. 3**

Cecco Bravo p. 59 **n. 123**

Cesi Bartolomeo p. 66 **n. 138**

Cigoli (Lodovico Cardì) p. 31 **n. 56**, p. 38

Circignani Antonio (il Pomarancio) p. 68 **n. 142**

Civetta (Herri met de Bles) p. 17 **n. 20**

Commodi Andrea p. 25 **n. 40**

Curradi Francesco p. 9 **n. 2**

Dandini Vincenzo p. 50 **n. 102**

Daniele da Volterra (Ricciarelli) p. 17 **n. 22**

Della Bella Stefano p. 7, p. 49 **n. 100**

Domenichino (Domenico Zampieri) p. 3

Dürer Albrecht p. 26 **n. 43**

Empoli (Jacopo Chimenti) p. 51 **n. 105**, p. 76

Fenzoni Ferraù p. 41 **n. 77**

Ferrari Gaudenzio p. 45 **n. 90**

Ferri Ciro p. 7, p. 75 **n. 157**

Filippo Napoletano p. 51 **n. 104**

Fra Bartolomeo della Porta p. 40 **n. 73**

Fra Semplice da Verona p. 48 **n. 99**

Francia Francesco p. 42 **n. 79**

Francia Giacomo p. 42 **n. 78**

Franco Battista p. 22 **n. 30**

Furini Francesco p. 50 **n. 103**

Gamberucci Cosimo p. 16 **n. 17**

Ghirlandaio David p. 43 **n. 84**

Ghirlandaio Domenico p. 44 **n. 85**

Ghirlandaio (del) Michele di Ridolfo p. 46 **n. 91**

Ghirlandaio (del) Ridolfo p. 43 **n. 83**, p. 46 **n. 91**

Giacomone da Faenza (Giacomo Bertucci) p. 35 **n. 62**

Giotto (Tommaso di Stefano) p. 41 **n. 74**

Giovanni da Udine p. 46 **n. 92**

Girolamo da Carpi p. 45 **n. 88**

imagines

Girolamo da Treviso p. 42 **n. 81**

Giulio Romano (Giulio Pippi) p. 43 **n. 82**

Goltzius Hendrick p. 15 **n. 16**

Granacci Francesco p. 40

Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) p. 3, p. 44 **n. 86**

Lanfranco Giovanni p. 13 **n. 10**

Leonardo da Vinci p. 12 **n. 6**

Ligozzi Jacopo p. 13 **n. 9**

Lilio Andrea p. 26 **n. 41**

Lippi Filippino p. 39, p. 42 **n. 80**

Lippi Filippo p. 39 **n. 72**

Lippi Lorenzo p. 14 **n. 12**

Liss Johan p. 36 **n. 65**

Lorenzo di Credi p. 13 **n. 7**

Maganza Alessandro p. 71 **n. 150**

Malosso (Giovanni Battista Trotti) p. 70 **n. 147**

Manetti Rutilio p. 64 **n. 134**

Mannozi Vincenzo p. 72 **n. 152**, p. 77

Mantegna Andrea p. 69 **n. 145**

Marco da Faenza (Marchetti) p. 18 **n. 24**

Masaccio p. 15 **n. 14**

Maso da San Friano (Tommaso Manzuoli) p. 10, p. 48 **n. 98**

Masolino da Panicale p. 14 **n. 13**

Massys Quentin p. 68 **n. 143**

Melone Altobello p. 29 **n. 49**

“Mola Gaspero” p. 35 **n. 63**

Mola Pier Francesco p. 70 **n. 148**

Muziano Girolamo p. 19 **n. 25**

Naldini Giovanni Battista p. 40, p. 54 **n. 110**

Nasini Giuseppe p. 55 **n. 156**

Neroni Bartolomeo (Il Riccio) p. 63 **n. 132**

Niccolò dell’Abate p. 55 **n. 111**

Pagani Gregorio p. 16 **n. 18**

Palma il Giovane Jacopo p. 56 **n. 116**

Panfi Romolo p. 74 **n. 154**

Parigi Alfonso p. 60 **n. 124**

Parigi Giulio p. 60

Parmigianino (Francesco Mazzola) p. 55 **n. 112**

Passerotti il giovane (Tibrurio) p. 57 **n. 118**

Passignano (Domenico Cresti) p. 3, p. 72 **n. 153**

Periccioli Francesco p. 62 **n. 127**

Perugino (Pietro Vannucci) p. 8, p. 54 **n. 114**

Peruzzi Baldassarre p. 27 **n. 46**

Pietro da Cortona (Pietro Berrettini) p. 7, p. 11 **n. 4**

Pinturicchio Bernardino p. 53 **n. 108**

Poccetti Bernardino p. 19 **n. 27**

Polidoro da Caravaggio (Polidoro Caldara) p. 58 **n. 119**

Pollaiuolo Antonio p. 59

Pollaiuolo Piero p. 58 **n. 121**

Pontorno (Jacopo Carucci) p. 54 **n. 109**, p. 77

Pordenone Girolamo p. 55 **n. 113**

Primaticcio Francesco p. 58 **n. 120**

Procaccini Camillo p. 62 **n. 128**

Pupini Biagio p. 29 **n. 51**

Raffaellino da Reggio (Raffaello Motta) p. 64 **n. 133**

Raffaello Sanzio p. 61 **n. 126**

Raimondi Marcantonio p. 70 **n. 149**

Ramacciotti Giovanni Battista p. 65 **n. 135**

Reni Guido p. 7, p. 16 **n. 19**, p. 71

Roncalli Cristoforo (il Pomarancio) p. 67 **n. 141**

Rosselli Matteo, p. 17, p. 71 **n. 151**

Rosso Fiorentino p. 63 **n. 131**

Rubens Peter Paul p. 7, p. 65 **n. 136**

Salimbeni Ventura p. 37 **n. 69**

Salviati Francesco p. 49 **n. 101**

Santi di Tito p. 35 **n. 64**

Schedoni Bartolomeo p. 46 **n. 93**

Schut Cornelis p. 8, p. 59 **n. 122**

Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani) p. 23 **n. 33**

Sirani Giovanni Andrea p. 34 **n. 60**

Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi) p. 33 **n. 58**

Sogliani Giovanni Andrea p. 34 **n. 61**, p. 77

Sojaro (Bernardino Gatti) p. 47 **n. 94**

Sorri Pietro, p. 12 **n. 5**, p. 77

Spada Lionello p. 14 **n. 11**

Spinello Aretino p. 34 **n. 59**

Stradano Giovanni p. 8 **n. 1**

Testa Pietro p. 61 **n. 125**

Tiarini Alessandro p. 47 **n. 96**

Tibaldi Pellegrino p. 48 **n. 97**

Tintoretto Jacopo p. 26 **n. 42**

Tintoretto Domenico p. 26

Vaga (del) Perino (Piero Bonaccorsi) p. 57 **n. 117**

Van Dyck Antoon p. 62 **n. 129**

Vanni Francesco p. 38 n. 70	5 P: p. 34 n. 61
Vanni Giovan Battista p. 36 n. 66	12 F: p. 39 n. 72
Vannini Ottavio p. 37 n. 68	13 F: p. 14 n. 13
Vecchi (de) Giovanni p. 36 n. 65 , p. 54 n. 89	23 E: p. 41 n. 74
Verrocchio Andrea p. 38 n. 71	42 E: p. 40 n. 75
Vignali Jacopo p. 36 n. 67	52 E: p. 56 n. 114
Vos (de) Maerten p. 27 n. 45	55 E: p. 14 n. 13
Zuccari Federico p. 63 n. 130	65 E: p. 39 n. 72
Zuccari Taddeo p. 69 n. 144	70 Orn: p. 27 n. 46
3 F: p. 29 n. 50	73 E: p. 15

ELENCO DEI DISEGNI CITATI

74 E: p. 15 n. 14	339 E: p. 47 n. 95	544 P: p. 21 n. 29
75 E: p. 15 n. 14	356 E: p. 44 n. 85	545 E: p. 61 n. 126
85 Orn: p. 46 n. 92	360 E: p. 14 n. 13	545 P: p. 22 n. 29
90 Orn: p. 13 n. 9	362 E: p. 14 n. 13	546 P: p. 21 n. 29
91 Orn: p. 13 n. 9	364 E: p. 53 n. 108	547 P: p. 21 n. 29
93 Orn: p. 13 n. 9	365 E: p. 53 n. 108	548 P: p. 21 n. 29
117 Orn: p. 13 n. 9	366 E: p. 53 n. 108	549 P: p. 21 n. 29
126 E: p. 53 n. 108	368 E: p. 53 n. 108	550 P: p. 21 n. 29
132 E: p. 15 n. 14	378 E: p. 46 n. 91	551 P: p. 22 n. 29
134 E: p. 44 n. 85	383 E: p. 70 n. 149	552 E: p. 34 n. 61
149 E: p. 39 n. 72	385 E: p. 71 n. 149	552 P: p. 22 n. 29
152 E: p. 44 n. 85	389 E: p. 43 n. 83	553 P: p. 21 n. 29
169 P: p. 60 n. 124	391 E: p. 59 n. 121	554 P: p. 22 n. 29
177 P: p. 65 n. 137	400 E: p. 53 n. 108	555 E: p. 34 n. 61
184 F: p. 39 n. 72	402 E: p. 42 n. 80	555 P: p. 22 n. 29
191 E: p. 53 n. 108	402 P: p. 33 n. 58	556 P: p. 22 n. 29
208 P: p. 65 n. 137	406 E: p. 56 n. 114	558 P: p. 22 n. 29
209 P: p. 65 n. 137	408 P: p. 51 n. 104	559 P: p. 21 n. 29
210 E: p. 44 n. 85	410 E: p. 8	560 P: p. 22 n. 29
210 F: p. 12 n. 6	412 P: p. 51 n. 104	561 P: p. 22 n. 29
211 P: p. 66 n. 137	414 F: p. 33 n. 58	562 E: p. 33 n. 58
215 E: p. 53 n. 108	415 F: p. 33 n. 58	562 P: p. 21 n. 29
221 E: p. 14 n. 13	415 P: p. 19 n. 26	563 P: p. 22 n. 29
232 P: p. 66 n. 137	417 F: p. 33 n. 58	564 E: p. 33 n. 58
234 E: p. 15 n. 14	420 F: p. 34 n. 58	564 P: p. 22 n. 29
245 E: p. 44 n. 85	423 Orn: p. 13 n. 9	565 E: p. 33 n. 58
254 P: p. 22 n. 31	432 E: p. 12 n. 6	565 P: p. 22 n. 29
255 E: p. 59 n. 121	435 E: p. 12 n. 6	566 P: p. 22 n. 29
257 E: p. 59 n. 121	439 F: p. 34 n. 61	567 P: p. 22 n. 29
259 E: p. 15 n. 14	440 E: p. 44 n. 85	568 P: p. 22 n. 29
263 P: p. 22 n. 31	441 P: p. 19 n. 26	569 P: p. 22 n. 29
288 E: p. 44 n. 85	449 Orn: p. 32 n. 57	570 P: p. 22 n. 29
293 E: p. 44 n. 85	466 E: p. 12 n. 6	571 P: p. 22 n. 29
297 E: p. 40 n. 73	485 Orn: p. 36 n. 65	583 P: p. 4
298 E: p. 43 n. 84	491 Orn: p. 29 n. 48	594 P: p. 44 n. 86
306 E: p. 44 n. 85	503 E: p. 56 n. 114	603 F: p. 50 n. 101
314 E: p. 43 n. 84	511 E: p. 53 n. 108	604 F: p. 49 n. 101
320 P: p. 49 n. 100	512 Orn: p. 66 n. 139	606 F: p. 49 n. 101
321 E: p. 59 n. 121	514 E: p. 12 n. 6	611 P: p. 53 n. 106
324 E: p. 44 n. 85	517 Orn: p. 33 n. 57	624 E: p. 42 n. 78

624 Orn: p. 66 n. 139
626 E: p. 28 n. 47
632 E: p. 28 n. 47
638 E: p. 7
677 P: p. 59 n. 122
695 F: p. 9, p. 48 n. 98
702 F: p. 75 n. 155
715 F: p. 54 n. 110
720 Orn: p. 49 n. 100
726 E: p. 50 n. 101
726 F: p. 32 n. 57
728 F: p. 13, p. 32 n. 57
737 F: p. 32 n. 57
757 P: p. 25 n. 38
759 Orn: p. 55 n. 113
813 Orn: p. 64 n. 132
815 P: p. 30 n. 54
822 Orn: p. 58 n. 119
830 F: p. 34 n. 58
831 F: p. 20 n. 27
832 P: p. 31 n. 56
834 Orn: p. 54 n. 110
851 E: p. 17 n. 21
875 F: p. 73 n. 153
896 F: p. 37 n. 68
916 F: p. 51 n. 105
919 F: p. 52 n. 105
921 F: p. 51 n. 105
922 E: p. 51 n. 103
923 F: p. 52 n. 105
927 F: p. 52 n. 105
935 F: p. 52 n. 105
936 F: p. 52 n. 105
943 F: p. 52 n. 105
945 F: p. 52 n. 105
956 Orn: p. 50 n. 101
962 F: p. 31 n. 56
964 Orn: p. 22 n. 29
989 E: p. 49 n. 101
990 E: p. 49 n. 101
992 E: p. 49 n. 101
1034 F: p. 62 n. 127

1035 F: p. 62 n. 127
1039 F: p. 66 n. 137
1040 E: p. 8
1041 F: p. 76
1049 E: p. 26 n. 43
1064 F: p. 16 n. 19, p. 71
1113 E: p. 43 n. 84
1116 E: p. 53 n. 108
1135 F: p. 36 n. 67
1143 F: p. 36 n. 66
1146 F: p. 50 n. 103
1147 E: p. 56 n. 114
1148 F: p. 50 n. 103
1149 E: p. 43 n. 83
1159 E: p. 40 n. 73
1170 E: p. 39 n. 72
1181 F: p. 14 n. 12
1182 F: p. 14 n. 12
1193 F: p. 50 n. 102
1195 E: p. 13 n. 7
1199 F: p. 72 n. 152
1219 E: p. 56 n. 114
1225 F: p. 49 n. 100
1226 F: p. 49 n. 100
1247 F: p. 69 n. 146
1282 F: p. 37 n. 69
1313 F: p. 56 n. 114
1346 F: p. 69 n. 145
1352 E: p. 7
1367 F: p. 42 n. 77
1372 F: p. 58 n. 119
1391 E: p. 66 n. 139
1423 F: p. 7
1424 F: p. 75 n. 157
1432 E: p. 45 n. 87
1451 F: p. 42 n. 79
1476 F: p. 29 n. 51
1484 F: p. 58 n. 120
1501 Orn: p. 53 n. 107
1503 Orn: p. 20 n. 27
1504 Orn: p. 20 n. 27
1506 E: p. 33 n. 58

1507 Orn: p. 20 n. 27
1509 Orn: p. 20 n. 27
1526 Orn: p. 38 n. 70
1528 E: p. 58 n. 119
1556 A: p. 27 n. 46
1562 F: p. 21 n. 29
1568 F: p. 65 n. 135
1573 E: p. 70 n. 147
1592 F: p. 16 n. 19
1596 F: p. 47 n. 96
1597 F: p. 47 n. 96
1598 F: p. 47 n. 96
1599 E: p. 48 n. 97
1609 F: p. 4
1626 E: p. 70 n. 146
1627 E: p. 50 n. 101
1628 E: p. 50 n. 101
1648 E: p. 29 n. 51
1673 F: p. 69 n. 145
1690 Orn: p. 53 n. 107
1710 E: p. 61 n. 126
1723 E: p. 65 n. 136
1725 Orn: p. 21 n. 28
1726 Orn: p. 21 n. 28
1735 F: p. 55 n. 113
1737 F: p. 33 n. 58
1740 F: p. 55 n. 113
1747 F: p. 55 n. 113
1758 F: p. 55 n. 111
1787 F: p. 23 n. 33
1788 F: p. 23 n. 33
1789 F: p. 23 n. 33
1800 Orn: p. 70 n. 149
1803 Orn: p. 50 n. 103
1814 Orn: p. 51 n. 103
1820 Orn: p. 21 n. 29
1886 F: p. 19 n. 25
1925 F: p. 45 n. 90
1935 F: p. 33 n. 58
1936 F: p. 33 n. 58
1938 F: p. 33 n. 58
1939 F: p. 33 n. 58

1943 F: p. 34 n. 58
1944 F: p. 34 n. 58
2015 F: p. 64 n. 133
2016 F: p. 64 n. 133
2018 F: p. 64 n. 133
2033 F: p. 70 n. 147
2043 F: p. 11 n. 3
2044 F: p. 11 n. 3
2063 F: p. 70 n. 148
2066 F: p. 70 n. 148
2094 F: p. 30 n. 54
2098 F: p. 47 n. 94
2099 F: p. 47 n. 94
2100 F: p. 47 n. 94
2105 F: p. 47 n. 94
2112 F: p. 29 n. 49
2259 F: p. 26 n. 43
2298 F: p. 26 n. 43
2301 F: p. 26 n. 43
2314 F: p. 17 n. 20
2361 F: p. 27 n. 45
3403 F: p. 52 n. 105
3436 F: p. 52 n. 105
3437 F: p. 52 n. 105
3438 F: p. 52 n. 105
3439 F: p. 52 n. 105
3440 F: p. 51 n. 105
3442 F: p. 52 n. 105
3443 F: p. 51 n. 105
3444 F: p. 52 n. 105
3445 F: p. 51 n. 105
3446 F: p. 51 n. 105
3447 F: p. 52 n. 105
3448 F: p. 51 n. 105
3449 F: p. 52 n. 105
3450 F: p. 52 n. 105
3451 F: p. 52 n. 105
3452 F: p. 51 n. 105
3453 F: p. 52 n. 105
3454 F: p. 52 n. 105
3455 F: p. 51 n. 105
3456 F: p. 51 n. 105

3457 F: p. 52 n. 105
3458 F: p. 52 n. 105
3459 F: p. 51 n. 105
3460 F: p. 52 n. 105
3461 F: p. 52 n. 105
3462 F: p. 52 n. 105
3463 F: p. 52 n. 105
3464 F: p. 52 n. 105
3465 F: p. 52 n. 105
3466 F: p. 52 n. 105
3467 F: p. 52 n. 105
3468 F: p. 52 n. 105
3469 F: p. 52 n. 105
4097 A: p. 27 n. 46
4099 A: p. 27 n. 46
6151 F: p. 57 n. 118
6152 F: p. 57 n. 118
6153 F: p. 57 n. 118
6154 F: p. 57 n. 118
6155 F: p. 57 n. 118
6156 F: p. 57 n. 118
6161 F: p. 22 n. 29
6162 F: p. 22 n. 29
6173 F: p. 11 n. 3
6358 F: p. 24 n. 36
6378 F: p. 49 n. 101
6382 F: p. 33 n. 57
6470 F: p. 63 n. 131
6471 F: p. 63 n. 131
6713 A: p. 27 n. 46
6755 F: p. 54 n. 109
6756 F: p. 54 n. 109
6757 F: p. 54 n. 109
6777 F: p. 34 n. 61
6783 F: p. 34 n. 61
6811 A: p. 27 n. 46
6823 F: p. 40 n. 73
6855 F: p. 40 n. 73
6980 F: p. 29 n. 52
6981 F: p. 29 n. 52
6982 F: p. 29 n. 52
6983 F: p. 29 n. 52

6984 F: p. 30 n. 52
7101 F: p. 75 n. 155
7102 F: p. 75 n. 155
7103 F: p. 75 n. 155
7104 F: p. 75 n. 155
7133 F: p. 37 n. 67
7134 F: p. 37 n. 67
7135 F: p. 37 n. 67
7138 F: p. 72 n. 152
7139 F: p. 72 n. 152
7140 F: p. 72 n. 152
7141 F: p. 72 n. 152
7143 F: p. 72 n. 152
7144 F: p. 72 n. 152
7145 F: p. 72 n. 152
7146 F: p. 72 n. 152
7151 F: p. 59 n. 123
7152 F: p. 59 n. 123
7153 F: p. 60 n. 123
7160 F: p. 36 n. 66
7163 F: p. 36 n. 66
7165 F: p. 74 n. 154
7166 F: p. 74 n. 154
7167 F: p. 74 n. 154
7168 F: p. 74 n. 154
7169 F: p. 74 n. 154
7198 F: p. 9 n. 2
7201 F: p. 9 n. 2
7206 F: p. 10 n. 2
7207 F: p. 10 n. 2
7208 F: p. 10 n. 2
7209 F: p. 10 n. 2
7211 F: p. 10 n. 2
7212 F: p. 10 n. 2
7215 F: p. 10 n. 2
7216 F: p. 10 n. 2
7218 F: p. 10 n. 2
7220 F: p. 10 n. 2
7221 F: p. 10 n. 2
7222 F: p. 10 n. 2
7223 F: p. 10 n. 2
7225 F: p. 10 n. 2

7226 F: p. 10 n. 2
7227 F: p. 10 n. 2
7228 F: p. 10 n. 2
7229 F: p. 10 n. 2
7230 F: p. 10 n. 2
7231 F: p. 10 n. 2
7232 F: p. 10 n. 2
7233 F: p. 10 n. 2
7234 F: p. 10 n. 2
7235 F: p. 10 n. 2
7236 F: p. 11 n. 2
7237 F: p. 11 n. 2
7238 F: p. 11 n. 2
7239 F: p. 11 n. 2
7241 F: p. 11 n. 2
7304 F: p. 72 n. 152
7305 F: p. 72 n. 152
7306 F: p. 72 n. 152
7307 F: p. 72 n. 152
7384 F: p. 45 n. 89
7398 F: p. 64 n. 133
7477 F: p. 54 n. 110
7541 F: p. 54 n. 110
7542 F: p. 54 n. 110
7543 F: p. 54 n. 110
7544 F: p. 54 n. 110
7545 F: p. 54 n. 110
7546 F: p. 54 n. 110
7547 F: p. 54 n. 110
7548 F: p. 54 n. 110
7549 F: p. 54 n. 110
7550 F: p. 54 n. 110
7562 F: p. 35 n. 64
7566 F: p. 35 n. 64
7567 F: p. 35 n. 64
7569 F: p. 36 n. 64
7571 F: p. 36 n. 64
7797 F: p. 9 n. 1
7801 F: p. 9 n. 1
7950 F: p. 24 n. 37
7953 F: p. 24 n. 37
7954 F: p. 24 n. 37

7959 F: p. 24 n. 37
7960 F: p. 24 n. 37
7961 F: p. 24 n. 37
7962 F: p. 24 n. 37
7963 F: p. 24 n. 37
8054 F: p. 49 n. 100
8068 F: p. 49 n. 100
8167 F: p. 49 n. 100
8168 F: p. 49 n. 100
8169 F: p. 49 n. 100
8271 F: p. 31 n. 55
8531 F: p. 20 n. 27
8533 F: p. 20 n. 27
8534 F: p. 20 n. 27
8535 F: p. 20 n. 27
8536 F: p. 20 n. 27
8537 F: p. 20 n. 27
8538 F: p. 20 n. 27
8539 F: p. 20 n. 27
8540 F: p. 20 n. 27
8542 F: p. 20 n. 27
8543 F: p. 20 n. 27
8544 F: p. 20 n. 27
8545 F: p. 20 n. 27
8546 F: p. 20 n. 27
8547 F: p. 20 n. 27
8548 F: p. 20 n. 27
8549 F: p. 20 n. 27
8550 F: p. 20 n. 27
8551 F: p. 20 n. 27
8552 F: p. 20 n. 27
8553 F: p. 20 n. 27
8554 F: p. 20 n. 27
8555 F: p. 20 n. 27
8556 F: p. 20 n. 27
8557 F: p. 20 n. 27
8558 F: p. 20 n. 27
8559 F: p. 20 n. 27
8560 F: p. 20 n. 27
8561 F: p. 20 n. 27
8735 F: p. 20 n. 27
8779 F: p. 20 n. 27

8873 F: p. 31 n. 56
8874 F: p. 31 n. 56
8875 F: p. 31 n. 56
8876 F: p. 31 n. 56
8877 F: p. 31 n. 56
8878 F: p. 31 n. 56
8879 F: p. 31 n. 56
8880 F: p. 31 n. 56
8881 F: p. 31 n. 56
8882 F: p. 31 n. 56
8883 F: p. 31 n. 56
8884 F: p. 31 n. 56
8885 F: p. 31 n. 56
8886 F: p. 32 n. 56
8887 F: p. 32 n. 56
8888 F: p. 32 n. 56
8889 F: p. 32 n. 56
8890 F: p. 32 n. 56
8891 F: p. 32 n. 56
8892 F: p. 32 n. 56
8893 F: p. 32 n. 56
8894 F: p. 32 n. 56
8896 F: p. 32 n. 56
8897 F: p. 32 n. 56
9000 F: p. 32 n. 56
9099 F: p. 72 n. 153
9100 F: p. 72 n. 153
9101 F: p. 72 n. 153
9105 F: p. 73 n. 153
9106 F: p. 73 n. 153
9107 F: p. 73 n. 153
9108 F: p. 73 n. 153
9109 F: p. 73 n. 153
9110 F: p. 73 n. 153
9111 F: p. 73 n. 153
9102 F: p. 72 n. 153
9103 F: p. 72 n. 153
9104 F: p. 72 n. 153
9115 F: p. 73 n. 153
9116 F: p. 73 n. 153
9171 F: p. 73 n. 153
9172 F: p. 73 n. 153

9174 F: p. 73 n. 153
9175 F: p. 73 n. 153
9176 F: p. 73 n. 153
9177 F: p. 73 n. 153
9178 F: p. 73 n. 153
9179 F: p. 73 n. 153
9180 F: p. 73 n. 153
9181 F: p. 73 n. 153
9182 F: p. 73 n. 153
9183 F: p. 73 n. 153
9184 F: p. 73 n. 153
9185 F: p. 73 n. 153
9186 F: p. 73 n. 153
9187 F: p. 73 n. 153
9188 F: p. 73 n. 153
9189 F: p. 73 n. 153
9190 F: p. 73 n. 153
9191 F: p. 73 n. 153
9192 F: p. 73 n. 153
9193 F: p. 73 n. 153
9194 F: p. 73 n. 153
9195 F: p. 73 n. 153
9196 F: p. 73 n. 153
9197 F: p. 73 n. 153
9198 F: p. 73 n. 153
9199 F: p. 73 n. 153
9200 F: p. 73 n. 153
9201 F: p. 73 n. 153
9202 F: p. 73 n. 153
9203 F: p. 73 n. 153
9204 F: p. 74 n. 153
9205 F: p. 74 n. 153
9206 F: p. 74 n. 153
9207 F: p. 74 n. 153
9208 F: p. 74 n. 153
9209 F: p. 74 n. 153
9210 F: p. 74 n. 153
9211 F: p. 74 n. 153
9212 F: p. 74 n. 153
9213 F: p. 74 n. 153
9214 F: p. 74 n. 153
9215 F: p. 74 n. 153

9216 F: p. 74 n. 153
9217 F: p. 74 n. 153
9218 F: p. 74 n. 153
9219 F: p. 74 n. 153
9220 F: p. 74 n. 153
9221 F: p. 74 n. 153
9222 F: p. 74 n. 153
9223 F: p. 74 n. 153
9224 F: p. 74 n. 153
9272 F: p. 73 n. 153
9402 F: p. 52 n. 105
9403 F: p. 52 n. 105
9540 F: p. 38 n. 70
9569 F: p. 37 n. 68
9571 F: p. 37 n. 68
9663 F: p. 24 n. 35
9664 F: p. 24 n. 35
9665 F: p. 24 n. 35
9666 F: p. 24 n. 35
9667 F: p. 24 n. 35
9668 F: p. 24 n. 35
9686 F: p. 50 n. 103
9687 F: p. 50 n. 103
9695 F: p. 50 n. 103
9713 F: p. 50 n. 103
9718 F: p. 50 n. 103
9719 F: p. 50 n. 103
9767 F: p. 71 n. 151
9780 F: p. 71 n. 151
9796 F: p. 71 n. 151
9798 F: p. 71 n. 151
9799 F: p. 71 n. 151
9800 F: p. 71 n. 151
9802 F: p. 71 n. 151
9803 F: p. 71 n. 151
9804 F: p. 71 n. 151
9805 F: p. 71 n. 151
9806 F: p. 71 n. 151
9807 F: p. 71 n. 151
9808 F: p. 71 n. 151
10163 F: p. 67 n. 141
10165 F: p. 67 n. 141

10166 F: p. 67 n. 141
10167 F: p. 67 n. 141
10168 F: p. 67 n. 141
10169 F: p. 67 n. 141
10170 F: p. 67 n. 141
10171 F: p. 67 n. 141
10172 F: p. 67 n. 141
10314 F: p. 32 n. 57
10315 F: p. 33 n. 57
10316 F: p. 32 n. 57
10321 F: p. 32 n. 57
10322 F: p. 32 n. 57
10327 F: p. 32 n. 57
10329 F: p. 32 n. 57
10332 F: p. 33 n. 57
10451 F: p. 25 n. 40
10452 F: p. 25 n. 40
10559 F: p. 16 n. 17
10560 F: p. 16 n. 17
10561 F: p. 16 n. 17
10562 F: p. 16 n. 17
10563 F: p. 16 n. 17
10600 F: p. 70 n. 147
10724 F: p. 59 n. 123
10728 F: p. 59 n. 123
10730 F: p. 59 n. 123
10731 F: p. 59 n. 123
10734 F: p. 60 n. 123
10736 F: p. 60 n. 123
10740 F: p. 60 n. 123
10741 F: p. 60 n. 123
10742 F: p. 60 n. 123
10769 F: p. 70 n. 146
10778 F: p. 33 n. 58
10780 F: p. 33 n. 58
10781 F: p. 33 n. 58
10787 F: p. 64 n. 132
10795 F: p. 38 n. 70
10797 F: p. 38 n. 70
10798 F: p. 38 n. 70
10799 F: p. 38 n. 70
10805 F: p. 37 n. 69

10806 F: p. 36 n. 69
10811 F: p. 38 n. 70
10823 F: p. 38 n. 70
10827 F: p. 38 n. 70
10828 F: p. 38 n. 70
10829 F: p. 67 n. 140
10832 F: p. 67 n. 140
10843 F: p. 37 n. 69
10844 F: p. 37 n. 69
10845 F: p. 37 n. 69
10865 F: p. 64 n. 134
10873 F: p. 12 n. 5
10876 F: p. 12 n. 5
10877 F: p. 12 n. 5
10879 F: p. 12 n. 5
10930 F: p. 61 n. 126
10949 F: p. 61 n. 126
10951 F: p. 61 n. 126
11065 F: p. 63 n. 130
11146 F: p. 63 n. 130
11147 F: p. 63 n. 130
11148 F: p. 63 n. 130
11149 F: p. 63 n. 130
11150 F: p. 63 n. 130
11210 F: p. 69 n. 144
11211 F: p. 69 n. 144
11212 F: p. 69 n. 144
11434 F: p. 30 n. 53
11672 F: p. 11 n. 4
11673 F: p. 12 n. 4
11674 F: p. 12 n. 4
11675 F: p. 12 n. 4
11774 F: p. 7
11892 F: p. 56 n. 115
11893 F: p. 56 n. 115
11961 F: p. 25 n. 41
12008 F: p. 61 n. 125
12140 F: p. 58 n. 120
12141 F: p. 58 n. 120
12142 F: p. 58 n. 120
12143 F: p. 58 n. 120
12156 F: p. 48 n. 97

12249 F: p. 35 n. 62
12251 F: p. 35 n. 62
12253 F: p. 35 n. 62
12254 F: p. 35 n. 62
12478 F: p. 44 n. 86
12483 F: p. 44 n. 86
12500 F: p. 44 n. 86
12501 F: p. 8
12605 F: p. 18 n. 24
12634 F: p. 62 n. 128
12635 F: p. 62 n. 128
12753 F: p. 66 n. 138
12754 F: p. 66 n. 138
12755 F: p. 66 n. 138
12756 F: p. 66 n. 138
12846 F: p. 71 n. 150
12874 F: p. 48 n. 99
13038 F: p. 26 n. 42
13140 F: p. 56 n. 116
13226 F: p. 30 n. 54
13227 F: p. 30 n. 54
13228 F: p. 30 n. 54
13239 F: p. 47 n. 94
13240 F: p. 47 n. 94
13241 F: p. 47 n. 94
13242 F: p. 47 n. 94
13266 F: p. 28 n. 48
13267 F: p. 28 n. 48
13341 F: p. 43 n. 82
13344 F: p. 43 n. 82
13345 F: p. 43 n. 82
13346 F: p. 43 n. 82
13347 F: p. 43 n. 82
13348 F: p. 43 n. 82
13349 F: p. 43 n. 82
13350 F: p. 43 n. 82
13351 F: p. 43 n. 82
13382 F: p. 58 n. 119
13485 F: p. 66 n. 139
13486 F: p. 66 n. 139
13493 F: p. 28 n. 48
13503 F: p. 28 n. 48

13563 F: p. 57 n. 117
13564 F: p. 57 n. 117
13778 F: p. 17 n. 21
13779 F: p. 17 n. 21
13780 F: p. 17 n. 21
13781 F: p. 17 n. 21
13782 F: p. 17 n. 21
13850 F: p. 54 n. 109
13860 F: p. 43 n. 81
13865 F: p. 28 n. 48
13866 F: p. 76
13874 F: p. 65 n. 137
13875 F: p. 65 n. 137
13876 F: p. 65 n. 137
13877 F: p. 65 n. 137
13878 F: p. 65 n. 137
13879 F: p. 66 n. 137
13880 F: p. 66 n. 137
13881 F: p. 66 n. 137
13882 F: p. 66 n. 137
13883 F: p. 66 n. 137
13884 F: p. 66 n. 137
13885 F: p. 65 n. 137
13886 F: p. 65 n. 137
13890 F: p. 68 n. 142
13891 F: p. 69 n. 144
13908 F: p. 7
13957 F: p. 21 n. 28
13958 F: p. 21 n. 28
13959 F: p. 21 n. 28
13960 F: p. 36 n. 65
13961 F: p. 45 n. 89
14027 F: p. 63 n. 130
14028 F: p. 67 n. 140
14029 F: p. 76
14030 F: p. 76
14031 F: p. 76
14032 F: p. 47 n. 94
14035 F: p. 36 n. 64
14223 F: p. 15 n. 16
14282 F: p. 68 n. 143
14285 F: p. 7

14301 F: p. 26 n. 43
14303 F: p. 76
14437 F: p. 28 n. 47
14438 F: p. 40 n. 73
14547 F: p. 15 n. 15
14604 F: p. 28 n. 48
14621 F: p. 7
14623 F: p. 38 n. 71
14635 F: p. 66 n. 139
14671 F: p. 72 n. 152
14728 F: p. 61 n. 126
14732 F: p. 61 n. 126
14752 F: p. 40 n. 73
14758 F: p. 35 n. 63
14767 F: p. 17 n. 22
14768 F: p. 17 n. 22
14805 F: p. 35 n. 63
14814 F: p. 45 n. 88
15038 F: p. 64 n. 132
15040 F: p. 63 n. 132
15045 F: p. 64 n. 132
15049 F: p. 38 n. 70
15051 F: p. 38 n. 70
15052 F: p. 37 n. 69
15056 F: p. 38 n. 70
15059 F: p. 67 n. 140
15075 F: p. 70 n. 146
15089 F: p. 62 n. 127

15092 F: p. 17 n. 22
15143 F: p. 22 n. 30
15160 F: p. 16 n. 18
15185 F: p. 77
15188 F: p. 65 n. 135
15904 F: p. 25 n. 39
15905 F: p. 23 n. 32
16495 F: p. 14 n. 11
16497 F: p. 4
16498 F: p. 44 n. 86
16502 F: p. 50 n. 103
16503 F: p. 50 n. 103
16515 F: p. 77
17093 F: p. 14 n. 11
17103 F: p. 50 n. 103
17105 F: p. 51 n. 103
17110 F: p. 51 n. 103
17113 F: p. 17 n. 22
17122 F: p. 51 n. 103
17124 F: p. 74 n. 154
17125 F: p. 74 n. 154
17128 F: p. 9, p. 10 n. 2
17154 F: p. 14 n. 10
17322 F: p. 9 n. 1
17323 F: p. 9 n. 1
17324 F: p. 9 n. 1
17325 F: p. 9 n. 1
17326 F: p. 9 n. 1

17327 F: p. 9 n. 1
17328 F: p. 9 n. 1
17329 F: p. 9 n. 1
17330 F: p. 9 n. 1
17331 F: p. 9 n. 1
17332 F: p. 9 n. 1
17333 F: p. 9 n. 1
17334 F: p. 9 n. 1
17335 F: p. 9 n. 1
17374 F: p. 18 n. 23
17389 F: p. 24 n. 36
17403 F: p. 45 n. 89
17599 F: p. 60 n. 124
17600 F: p. 50 n. 102
17619 F: p. 45 n. 88
17856 F: p. 58 n. 120
18207 F: p. 23 n. 34
18220 F: p. 33 n. 58
18225 F: p. 34 n. 58
18227 F: p. 12 n. 5
18229 F: p. 77
18262 F: p. 72 n. 152
18270 F: p. 38 n. 70
18742/3 F: p. 77
19103 F: p. 46 n. 93
19127 F: p. 64 n. 134
19129 F: p. 64 n. 134
19199 F: p. 67 n. 140

imagines

BIBLIOGRAFIA

ASF: Archivio di Stato di Firenze

Lugt 1921: F. Lugt, *Les Marques des Collections de Des-sins et d’Estampes*, Amsterdam 1921.

Petrioli Tofani 1986: A. Petrioli Tofani, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi – Inventario – 1. Disegni esposti*, Firenze 1986.

Petrioli Tofani 1987: A. Petrioli Tofani, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi – Inventario – 2. Disegni Esposti*, Firenze 1987.

Petrioli Tofani 2014: A. Petrioli Tofani, *L’Inven-tario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni – Trascrizione e commento*, voll. I-IV, Firenze 2014.

Novella Lapini

UN NUOVO ADDETTO ALL'OFFICIUM ADMISSIONIS: TITUS AELIUS PROCULUS, LIBERTO ADRIANEO¹



Nel dicembre del 2018 le Gallerie degli Uffizi hanno acquisito, in seguito alla vendita curata dalla casa d'aste Pandolfini di Firenze, una piccola urna cineraria² di forma cilindrica, con coperchio decorato con foglie di acanto e corpo strigilato con iscrizione incisa su tabella delimitata da doppia modanatura³. La nuova acquisizione è stata poi presentata al pubblico all'interno della mostra "Tutti gli uomini dell'Imperatore", inaugurata il 14 giugno 2019 nell'ambito delle Giornate Europee dell'Archeologia, un'iniziativa che ha permesso di porre il cinerario in dialogo con un nucleo di reperti già appartenenti alla collezione museale e coerenti sia dal punto di vista temporale che tematico⁴.

La storia collezionistica del manufatto resta tuttavia quasi completamente ignota, se non per quanto riguarda la sua presenza in raccolte private già all'inizio del XX secolo, come specificato nel catalogo della prima vendita documentata, avvenuta il 9 ottobre del 1972, sempre a Firenze, in occasione dell'asta relativa ai beni di Villa Il Pardo⁵. Tale notizia è del resto confermata anche dall'analisi del manufatto, il cui coperchio mostra i segni di integrazioni moderne nei punti in cui i perni che lo fissavano al corpo del cinerario avevano provocato delle fratture; si tratta infatti di integrazioni compatibili con le pratiche collezionistiche in uso entro la prima metà del XIX secolo (figg. 1-2).

L'iscrizione, che, per quanto è stato possibile appurare, risulta ancora inedita, permette di attribuire il cinerario a Titus Aelius Proculus, liberto dell'imperatore Adriano, ricordato al momento della morte dalla moglie Chreste (fig. 3):

D(is) M(anibus) / T(ito) Aelio Aug(usti) l(iberto) / Procuro adi=ut(ori) ab ammiss(ione) / fecit Chreste / coniugi pio et / incomparavi=ili(incomparabili) b(ene) m(erenti) 6.

"Agli Dei Mani. Chreste commissionò (l'urna cineraria) per Tito Elio Proculo, liberto dell'Augusto (Adriano), assistente nell'ufficio per l'ammissione (alla sala delle udienze dell'Imperatore), marito virtuoso e ineguagliabile, che ha ben meritato l'elogio"⁷. L'appartenenza di Proculus alla *familia Caesaris* dell'imperatore Adriano permette di datare il suo arco di vita entro la metà del II secolo d.C.⁸, epoca con la quale concordano sia la tipologia del cinerario, sia alcune caratteristiche paleografiche, come l'abbreviazione utilizzata per la dedica iniziale agli Dei Mani e la forma delle lettere.



1 | 2 | 3

Urna cineraria di T. Elio Proculo, Gallerie degli Uffizi, inv. 1914 n. 2003, lato, coperchio e particolare della tabella iscritta

La sua qualifica di *adiutor ab ammissione* consente invece di collocarlo nello staff dell'*officium admissionis*⁹, l'ufficio palatino che si occupava di regolare l'accesso all'*aula Caesaris*, la sala delle udienze dell'Imperatore¹⁰. Questo ufficio, documentato per via epigrafica a partire dal Principato di Augusto fino a quello dei Severi¹¹ e ancora in essere nel IV secolo secondo quanto testimoniato da Ammiano Marcellino¹², appare godere di una notevole influenza, potendo di fatto facilitare o ostacolare l'incontro col *princeps*, tanto che nelle fonti letterarie la sua gestione diventa un simbolo di buono o di cattivo Principato. Così Svetonio ricorda che Vespasiano, già senatore e valente condottiero, uscito però dalle grazie del *princeps* Nerone, si trovò a venir allontanato malamente da corte – *expello* è il verbo utilizzato – da uno degli addetti che regolava l'ammissione alla sala delle udienze – *quidam ex officio admissionis* – un liberto che si poteva addirittura permettere l'insolenza di “mandare al diavolo” – diremmo noi – un senatore¹³. Al con-

TABELLA I: TESTI ANALIZZATI IN BOULVERT E WEAVER

	ISCRIZIONE	NOME	BOULVERT	WEAVER
1	CIL, VI 4026	Livius?	p. 59, nota 297	NO
2	CIL, VI 33762	Tyrannus	p. 59, nota 297	NO
3	CIL, VI 8699	Ser. Sulpicius Fastus	pp. 181-182, nota 634	p. 253, nota 2
4	AE 2007, 234	[T(itus) Flaviu?]s	NO	NO
5	CIL, VI 8701	M. Ulpius Zopyrus	pp. 181-182, nota 634	p. 253, nota 2
6	CIL, VI 8700	M. Ulpius Gl[y]con	pp. 181-182, nota 634	p. 253, nota 2
7	CIL, III 6107	[Ulpius?] Onesimus	pp. 181-182, nota 634	p. 253, nota 2
8	AE 1907, 125	P. Aelius Hieron	pp. 181-182, nota 634	p. 253, nota 2
9	Pandolfini, 132	T. Aelius Proculus	NO	NO
10	CIL, XIV 3457	M. Aurelius Antiochianus	pp. 181-182, nota 634	NO
11	CIL, VI 8698	M. Aurelius Hermes	pp. 181-182, nota 634	p. 253, nota 2
12	CIL, VI 8931	M. Aurelius Reginus	p. 182, nota 638	p. 253, nota 2
13	AE 1973, 519	IGNOTO	NO	NO
14	CIL, VI 8702	IGNOTO	pp. 181-182, nota 634	NO

Sono al momento note soltanto due epigrafi relative alla carica di *magister ab/in ammissione*, ma consentono di cogliere sia il prestigio connesso all’incarico, sia l’evoluzione di questo, come di altri importanti uffici palatini. Il più antico *magister* noto è Marco Aurelio Antiochiano, il cui gentilizio permette di collocarlo durante il Principato di Marco Aurelio o di Commodo e la cui riuscita professionale è messa in evidenza dal bel sarcofago marmoreo che contiene i suoi resti, segno evidente dell’ascesa sociale di cui era stato capace grazie alla vicinanza alla persona del *princeps*, una vicinanza confermata anche dal luogo di sepoltura, la villa imperiale di *Sublaqueum*¹⁹. La seconda attestazione, d’età severiana, proviene da *Alexandria Troas*, in Asia Minore, e, pur nella sua frammentarietà, permette di ricostruire il *cursus* equestre di un personaggio, purtroppo anonimo, che oltre all’incarico di *magister in ammissione* aveva ricoperto la posizione di *praefectus cohortis* e *praefectus equitum*²⁰. È questa una prova diretta della tendenza – inaugurata da Traiano e portata avanti in modo sistematico sotto i Severi – di mettere a capo degli uffici più importanti un addetto di rango equestre, in affiancamento e in posizione privilegiata rispetto al liberto che originariamente li dirigeva²¹.

trario, nel *Panegirico di Traiano* scritto da Plinio il Giovane, è proprio il cambiamento nella modalità di ammissione all’*aula Caesaris*, trasformata da *arx*, “fortezza”, a *domus publica*, “casa aperta a tutti”, ad essere preso in esame come uno degli indicatori che segnano la novità nel passaggio dalla tirannide di Domiziano al buon governo instaurato da Nerva e ribadito dall’*optimus princeps* Traiano¹⁴. La nuova facilità di accesso a corte e di conseguenza la minor discrezionalità concessa ai liberti dell’*officium admissionis* consentiva infatti alla classe dirigente senatoria ed equestre di ritrovare la propria *dignitas*, messa in pericolo in passato dalla necessità di sottostare a quelle che potevano essere considerate delle vere e proprie offese – *nullae obices, nulli contuleliarum gradus* – nel percorso ad ostacoli da compiere per arrivare alla presenza del *princeps* – *superatisque iam mille liminibus ultra semper aliqua dura et obstantia* – un percorso nel quale la capacità decisionale spettava di fatto a personaggi socialmente inferiori quali erano i liberti imperiali.

Al di là delle forzature retoriche operate da Svetonio o da Plinio, il notevole potere concesso agli *ab ammissione*, come agli appartenenti ad altri uffici palatini di rilievo, è confermato dalle informazioni presenti nelle fonti epigrafiche¹⁵. Queste, se pur contenute nel numero e per lo più a carattere funerario, consentono infatti di mettere in evidenza l’invidiabile posizione sociale raggiunta da alcuni esponenti di questo ufficio, soprattutto da coloro che arrivarono a ricoprire un ruolo dirigenziale, anche dopo che, a partire dal regno di Traiano, si andò affermando la tendenza di affiancare un cavaliere in posizione di preminenza negli uffici e nelle procuratele più importanti, disposizione rafforzata poi sotto i Severi¹⁶.

Per inquadrare meglio la figura di *Titus Aelius Proculus*, di cui l’epigrafe funeraria recentemente acquisita dalle Gallerie degli Uffizi non fornisce né indicazioni relative al luogo di sepoltura, né ulteriori dati se non quelli inerenti la funzione svolta dal liberto nell’*officium admissionis*, è quindi opportuno riferirsi alle informazioni note sugli altri membri del medesimo ufficio, ricostruite soprattutto grazie agli studi dedicati alla *familia Caesaris* all’inizio degli anni ’70 da parte di Gérard Boulvert e Paul Weaver¹⁷. Basandosi sulle fonti epigrafiche e sull’analisi comparativa, i due studiosi sono arrivati a delineare le caratteristiche basilari e l’articolazione di questo come di altri uffici palatini, al cui vertice si trovava un *magister ab/in ammissione*, designato, in alcuni casi, semplicemente come *ab ammissione*, coadiuvato nel suo incarico da un vice, il *proximus*; ai livelli più bassi vi erano poi i *nomenclatores* e gli *adiutores*, ruolo ricoperto anche da *Aelius Proculus*. Tuttavia, poiché lo spazio specificamente dedicato da tali autori all’*officium admissionis* è piuttosto limitato, anche per la scarsità delle iscrizioni tràdite, e poiché le stesse si sono arricchite negli ultimi anni, sia come numero che come interpretazione, è qui utile rivedere brevemente i dati a disposizione¹⁸.

Per quanto riguarda invece la carica di *proximus*, vale a dire di vice responsabile dell'ufficio, è nota per adesso una sola testimonianza, di provenienza urbana, sempre a carattere funerario, databile a partire dal Principato di Traiano²². Si tratta di una bella lastra marmorea posta dalla figlia *Ulpia Iusta* per commemorare i genitori: il padre *M. Ulpius Zopyrus*, che aveva completato la sua scalata sociale giungendo al grado di *proximus* nell'*officium admissionis*, e la madre *Sulpicia Iusta*, di cui la figlia riprende il *cognomen* e che probabilmente derivava il gentilizio da una manomissione avvenuta durante il breve Principato di Servio Sulpicio Galba, a riprova della tendenza ai matrimoni interni alla *familia* servile della *domus Augusta* già evidenziata da Weaver²³.

Più ampie sono invece le attestazioni di liberti qualificati col titolo generico di *ab admissione*, una definizione che non permette tuttavia di stabilire con certezza – come ha sottolineato Weaver in relazione ad altri uffici palatini²⁴ – se il personaggio che ricopriva questa carica fosse da considerarsi un semplice membro dello staff o il responsabile dell'ufficio. Queste iscrizioni, quasi esclusivamente a carattere funerario e di provenienza urbana²⁵, sono databili in un arco temporale che va dall'età Giulio-Claudia alla fine del II secolo d.C.²⁶ e permettono di conoscere i primi esponenti noti di tale dipartimento palatino. Le due testimonianze più antiche sono in realtà indirette, dato che non riguardano l'*officium admissionis* propriamente detto, ma delle sue derivazioni, funzionali a regolare l'accesso ai membri più significativi della *domus Augusta*. Grazie ad una piccola lastra marmorea proveniente da un colombario situato in vicolo di Valle Cupa, fuori da Porta San Lorenzo (oggi Porta Tiburtina), è giunta fino a noi la memoria di *Tyrannus*, appartenente alla *familia* servile di Antonia Minore²⁷, una delle matrone più importanti durante gli anni del Principato di Augusto e Tiberio. Ella infatti era la figlia secondogenita di Marco Antonio e di Ottavia, sorella di Augusto, ed andò presto in sposa al figlio minore di Livia, Druso, fratello del futuro *princeps* Tiberio, rimanendo al centro della scena pubblica fino alla morte, avvenuta all'inizio del regno del nipote Gaio Caligola che l'aveva onorata col *cognomen* di *Augusta*²⁸. Se il titolo di *ab ammissione* vantato da *Tyrannus* insieme al suo legame con una delle *first ladies* della casa imperiale già di per sé consentirebbe di ipotizzare che un apparato di gestione degli accessi, che riprendeva nomi e funzioni dell'*officium admissionis* del *princeps*, si fosse presto sviluppato anche per i personaggi di spicco della corte, matrone comprese²⁹, tale ipotesi viene definitivamente confermata dall'iscrizione funeraria di un anonimo personaggio che racchiudeva insieme i titoli di *ab officis e admissione mulierum*³⁰. In questo caso il liberto, probabilmente un *Livius* dato che la dedica proviene dal *Monumentum* destinato alla sepoltura della *familia* servile della sposa di Augusto, si designava esplicitamente come addetto a regolare l'accesso ad ambienti matronali, chiaramente connessi con la *domus* di Livia, che in quanto moglie di Ottaviano Augusto si era trovata a rivestire una funzione centrale nella casa imperiale, funzione divenuta ancor più importante a partire dal 4 d.C., quando al ruolo di sposa

del *princeps* in carica si era sommato anche quello di madre del successore designato. Una posizione che ben si conciliava con la necessità di regolare in modo organizzato l'afflusso di clienti ed *amici*, tanto più che nella sua casa a partire dal 9 a.C., alla morte del figlio minore Druso, era stata accolta anche la nuora Antonia Minore, che portava con sé legami clientelari prestigiosi e ramificati, derivati dal padre Marco Antonio, e tre figli discendenti di sangue da Augusto, che già si accingevano a rivestire posizioni fondamentali a corte³¹.

Sebbene questi due primi esempi abbiamo permesso di inferire l'esistenza di un *officium admissionis* già in età giulio-claudia – sul modello del quale erano stati poi organizzati sistemi *ab admissione* non ufficiali, per le personalità più eminenti della corte – per quanto riguarda l'ufficio palatino propriamente detto, quello relativo alla sala delle udienze del *princeps*, la prima testimonianza è databile al breve Principato di Galba, tra la metà del 68 e gli inizi del 69 d.C., quando opera come *ab admissione* Servio Sulpicio Fasto, ricordato al momento della morte da due co-liberti³². L'incarico di *Fastus* probabilmente proseguì ben oltre i pochi mesi di potere del suo patrono, almeno nei primi anni della dinastia Flavia, periodo al quale è stato recentemente attribuito un testo frammentario proveniente da Roma che documenta un anonimo liberto [*ab admissione*]³³. Soltanto nel 2006, infatti, Silvio Panciera ha proposto di integrare – per motivi di spazio – in *Flavius* piuttosto che in *Iulius* il gentilizio del liberto, nonostante il possibile indizio temporale fornito dalla *gens* di appartenenza di una delle due co-dedicanti. Se la prima, di cui è noto soltanto il *cognomen* [*De*]metria, può essere infatti attribuita alla medesima *gens* del defunto, sia questa la *Iulia* o la *Flavia*, la seconda, il cui nome è ricostruito per integrazione quale *Va[leria Capi]tolina*, appare ipoteticamente identificabile con una appartenente alla *familia* di Valeria Messalina, terza moglie del *princeps* Claudio, permettendo di supporre che anche l'addetto all'ammissione all'*aula Caesaris* potesse essere stato legato alla dinastia Giulio-Claudia. Passando poi al II secolo, il periodo più ricco per quanto riguarda le testimonianze epigrafiche relative all'*officium admissionis*³⁴, sotto Adriano opera *P. Aelius Hieron*, che in base ai dati disponibili – più ampi di quelli relativi ai suoi predecessori – si può supporre avesse ottenuto un ruolo apicale nell'ufficio adrianeo, come ha giustamente ipotizzato già Corey Brennan³⁵. Il nome di questo liberto, qualificato senza altre specifiche come *ab admissione*, appare infatti su un ampio frammento di architrave che riporta la dedica di un tempio in onore di Ercole rinvenuto nell'*ager Nomentanus*, in località Monterotondo, in connessione con una villa rustica costruita sulla strada che collegava *Nomentum* ed *Eretum*, un'importante diramazione che univa la via Nomentana con la *Salaria*³⁶. La villa, la cui edificazione è databile alla metà del II secolo d.C., già all'epoca dei primi scavi, operati dal Tomassetti, fu attribuita allo stesso *Hieron*, il quale, grazie al ruolo ricoperto a corte, avrebbe quindi ottenuto le basi economiche per acquistare una proprietà in un'area rinomata per i suoi vigneti e i suoi oliveti, alla quale si era rivolta già

l'élite d'età tardo-repubblicana e che aveva continuato ad essere oggetto d'interesse anche nella prima età imperiale. Un'area che del resto non si trovava molto distante da Tivoli – il luogo eletto a sede del nuovo palazzo imperiale – e verso la quale anche il *princeps* e *patronus* di Hieron, Adriano, aveva dimostrato interesse, contribuendo al restauro dei templi della vicina *Nomentum*. Una forma di *pietas* imitata da P. Aelius Hieron con il tempio dedicato ad Ercole, notevole sia per i materiali utilizzati che per le dimensioni, con un'altezza stimata – in base ai dati di scavo – di circa quattro metri. Interessante anche la scelta della divinità onorata, Ercole, che risulta omaggiata da P. Aelius Hiero(n) anche in una seconda epigrafe di provenienza urbana³⁷, poiché il liberto, che tutto doveva alla vicinanza al *princeps*, mostra anche in questo caso di seguire scrupolosamente le scelte operate dalla casa imperiale, che aveva eletto Ercole a suo nume tutelare. Sempre negli anni del Principato adottivo, ma stavolta sotto M. Aurelio, opera M. Aurelius Hermes, *ab admissione* attestato in una iscrizione funeraria di provenienza urbana³⁸, purtroppo derivante da una tradizione manoscritta piuttosto dubbia, che non consente di stabilire con assoluta certezza la correttezza del testo né tantomeno di definire il preciso ruolo di Hermes a corte³⁹.

L'analisi fin qui svolta si è concentrata per lo più sui livelli dirigenziali dell'*officium admissionis*, mostrando le ampie possibilità di ascesa sociale concesse ai liberti arrivati all'apice della carriera. Tuttavia, nel caso di questo dipartimento palatino, che operava a stretto contatto col *princeps* e con i membri più importanti della *domus Augusta*, l'influenza connessa con l'incarico si estendeva di fatto anche al personale dei livelli inferiori, come ha dimostrato la vicenda di Vespasiano raccontata da Svetonio e come possiamo inferire anche da alcuni indizi presenti nelle epigrafi di *nomenclatores* ed *adiutores*. È per adesso nota soltanto un'iscrizione relativa alla mansione di *nomenclator*, una funzione che si declinava nei vari uffici con alcune varianti nelle attribuzioni⁴⁰ e che in questo caso – secondo quanto ipotizzato da Mommsen e da Marquardt, che la considerano equivalente all'incarico svolto dai liberti addetti a *cura amicorum*⁴¹ – aveva il compito principale di leggere i nomi degli *amici* del *princeps*, i personaggi ammessi alla presenza imperiale. Il testo che ne tramanda il ricordo è ancora una volta un'epigrafe funebre di provenienza urbana, databile a partire dal Principato di Marco Aurelio, che conferma l'assunto precedente poiché mostra una famiglia di liberti che doveva il suo successo all'appartenenza agli uffici palatini. Il capostipite, M. Aurelius Afrodisus – forma impropria per *Afrodisius* – liberto dell'Augusto e *nomenclator* in un settore non precisato, forse lo stesso del figlio Reginus, si dedica in vita a realizzare un monumento funebre in grado di eternare la memoria della sua famiglia, anche grazie all'ostentazione del patronato che lui stesso aveva potuto assumere su un nutrito gruppo di liberti, ai quali era concessa la sepoltura nel suo mausoleo⁴². Un'ulteriore prova della posizione sociale ottenuta da Aurelius Afrodisus è poi rappresentata dalla carriera del figlio, M. Aurelius Reginus, nato dal matrimonio con una co-liberta, Aurelia Hedones, il

quale, con ogni probabilità grazie alla posizione paterna, aveva ottenuto l'incarico di *nomenclator* nel prestigioso *officium admissionis*, ruolo al quale possiamo attribuire la sua manomissione in giovanissima età, dato che al momento della morte – avvenuta prima di aver compiuto il venticinquesimo anno – il giovane poteva già fregiarsi dello status di liberto, in deroga alla *lex Aelia Sentia*, che dal 4 d.C. fissava a trent'anni l'età minima per la *manumissio*, una regola in generale confermata nell'analisi di Weaver. Passando poi all'incarico di *adiutor ab admissione*, due erano finora le attestazioni note, entrambe a carattere funerario e relative a personaggi attivi a partire dagli anni del Principato di Traiano, vale a dire M. Ulpus Gl[y]con e Onesimus. Del primo sappiamo che era morto nella capitale dell'impero, come la maggior parte degli addetti all'*officium admissionis*, ad un'età ignota, ma probabilmente non troppo avanzata dato che si trovava ancora a rivestire uno degli incarichi iniziali del *cursus palatino*, a meno che non si supponga che le sue capacità gli avessero impedito di fare molta strada. In ogni caso anche Gl[y]con, giovane o non dotatissimo, aveva raggiunto, come il precedente *nomenclator*, non soltanto lo status di liberto, ma anche la possibilità di divenire a sua volta patrono, come dimostra la condizione del dedicante, Eutyches, che pone la dedica *lib(ertus) / [p]atrono ben[e] / merenti*⁴³. Anche il secondo *adiutor*, Onesimus, è generalmente ritenuto un liberto di Traiano per confronto col gentilizio della moglie, Ulpia Arsinoe, che pone l'estremo omaggio al marito tralasciandone la *gens* di appartenenza, probabilmente perché coincidente con la sua. Anomalo è invece il luogo di morte di Onesimus, vale a dire Atene, dove l'*adiutor* si era sicuramente recato al seguito del suo *princeps*⁴⁴, identificabile in questo caso con Adriano⁴⁵, sotto al quale doveva aver continuato a svolgere servizio, forse in contemporanea col più recente collega noto, T. Aelius Proculus, la cui figura riceve nuova luce alla fine di questa digressione.

TABELLA II: I DATI EPIGRAFICI

	ISCRIZIONE	NOME	DATAZIONE	QUALIFICA	STATUS	PROVENIENZA
1	CIL, VI 4026	Livius?	Augusto-Tiberio	ab officis et admissione muli[erum]	?	Roma, via Appia, Monumentum Liviae
2	CIL, VI 33762	Tyrannus	Augusto-Tiberio	ab admissione	?	Roma, Porta S. Lorenzo
3	CIL, VI 8699	Ser. Sulpicius Fastus	da Galba	ab admissione	LIBERTO	Roma
4	AE 2007, 234	[T(itus) Flaviu?]s	Flavi?	[ab] admissione	LIBERTO	Roma, SS. Quattro Coronati
5	CIL, VI 8701	M. Ulpius Zopyrus	da Traiano	prox(imus) ab admissione	LIBERTO	Roma
6	CIL, VI 8700	M. Ulpius Gl[y]con	da Traiano	a(d)iu[t]or ab admissione	LIBERTO	Roma, Catacombe di Pretestato
7	CIL, III 6107	[Ulpius?] Onesimus	da Traiano?	adiut(or) ab admissione	LIBERTO	Atene, fuori dal Ceramico
8	AE 1907, 125	P. Aelius Hieron	da Adriano	ab admissio[ne]	LIBERTO	Monterotondo, ager Nomentanus
9	Pandolfini, 132	T. Aelius Proculus	da Adriano	adiut(or) ab ammiss(ione)	LIBERTO	Roma ?
10	CIL, XIV 3457	M. Aurelius Antiochianus	da M. Aurelio	magister ab atmissione	LIBERTO	Sublaqueum
11	CIL, VI 8698	M. Aurelius Hermes	da M. Aurelio	ab admissione	LIBERTO	Roma, via Ostiense
12	CIL, VI 8931	M. Aurelius Reginus	da M. Aurelio	nomenclator ab ammissione	LIBERTO	Roma
13	AE 1973, 519	IGNOTO	Severi	[magis]ter in admis[sione]	EQUES	Asia Minore, Alexandria Troas
14	CIL, VI 8702	IGNOTO	Età incerta	[a]b admissione	LIBERTO	Roma, Esquilino

Innanzitutto, dato che più di 2/3 delle iscrizioni funerarie dei membri di quest’ufficio provengono da Roma o dalle sue immediate vicinanze⁴⁶ – com’è del resto facilmente comprensibile, dato che gli addetti *ab admissione* operavano in stretta connessione con il *princeps* e con la *domus Augusta* – è possibile supporre una provenienza urbana anche per l’urna destinata a conservare le ceneri di *Aelius Proculus*, un’ipotesi che trova conferma sia nella tipologia del supporto che nei dati paleografici, quali l’eleganza delle lettere, l’accuratezza del *ductus* e dell’impaginazione. Inoltre, sebbene l’epigrafe posta da *Chreste* non espliciti l’età di *Proculus* al momento della morte, la menzione della sua

condizione di liberto e del suo incarico di *adiutor ab admissione* consente di supporre, in base sia alla prassi legislativa che alla casistica nota, che il liberto avesse all’incirca trent’anni, età minima stabilita per la manomissione⁴⁷, ma anche compatibile con un incarico iniziale del *cursus palatino*, in un ufficio in cui sono tra l’altro attestati casi di manomissione piuttosto precoci, come quella del quasi venticinquenne *M. Aurelius Reginus*, *nomenclator* sotto Marco Aurelio⁴⁸. In base agli esempi esaminati è infine possibile inferire qualcosa anche a proposito della dedicante, *Chreste*, che ci pone di fronte a un’apparente contraddizione: una terminologia che si riferisce a quella delle *iustae nuptiae*, col termine *coniunx* utilizzato per indicare il suo legame con *Aelius Proculus*, ma anche la mancata espressione del gentilizio, che consentirebbe di supporre una condizione ancora servile per la donna. Tuttavia lo status usuale fin qui evidenziato per le spose dei membri dell’*officium admissionis* permette di ipotizzare che anch’essa fosse una liberta, probabilmente appartenente alla *familia* della *domus Augusta*, come è verificabile nei tre casi noti⁴⁹: *Sulpicia Iusta*, sposa del *proximus* *M. Ulpius Zopyrus*⁵⁰, che si può mettere in relazione con la *domus* di Servio Sulpicio Galba; *Ulpia Arsinoe*, *coniunx* di *Onesimus*, *adiutor ab admissione*, liberta di Traiano⁵¹; *Aurelia Hedones*, moglie del *nomenclator* *M. Aurelius Afrodissus* e liberta, come lui, del *princeps* *M. Aurelio*⁵². Il caso di *Onesimus* in particolare fornisce un parallelo stringente, dato che anche nell’epigrafe di questo *adiutor* – esplicitamente definito liberto – la designazione avviene col semplice *cognomen*, probabilmente perché il gentilizio è comune alla dedicante, la moglie *Ulpia Arsinoe*; una caratteristica evidenziabile, con alcune differenze nel tipo di rapporto, anche nell’epitaffio dell’altro *adiutor* noto, *M. Ulpius Gl[y]con*, il cui dedicante è il liberto *Eutyches* che tace il gentilizio, chiaramente identico a quello del patrono⁵³. Basandosi su tali esempi è quindi possibile integrare anche il nome di *Chreste*, che fornisce un segno della sua condizione di liberta nella definizione del suo rapporto matrimoniale col *coniunx* *T. Aelius Proculus*, cui spetta quindi esplicitare il gentilizio comune. Alla fine di questa analisi è perciò possibile ampliare le poche informazioni tradite su *T. Aelius Proculus*, liberto del *princeps* Adriano e *adiutor ab admissione*. Basandosi sui dati conosciuti e sul confronto con gli altri esempi noti, si può infatti ipotizzare per *Proculus* un’età intorno ai trent’anni al momento della morte, quando – dopo aver ottenuto la manomissione – aveva anche avuto modo di contrarre *iustae nuptiae* con *Chreste*, probabilmente anch’essa un’*Aelia*, liberta del medesimo *princeps*. La morte precoce di *Proculus*, avvenuta quasi sicuramente a Roma o nelle sue vicinanze, durante una delle soste nei viaggi di Adriano, gli aveva tuttavia impedito di arrivare a posizioni più in vista, dalle quali avrebbe potuto compiere l’ascesa sociale realizzata da molti dei suoi più anziani colleghi. Tuttavia, la bella urna dedicatagli dalla moglie dimostra comunque la buona posizione raggiunta dall’*adiutor* adrianeo e dalla sua famiglia, una posizione certamente dovuta – come ha dimostrato questa indagine comparativa – alla vicinanza al *princeps* concessagli dal suo incarico.

NOTE

1 Desidero ringraziare Eike Schmidt, direttore delle Gallerie degli Uffizi, e Fabrizio Paolucci, responsabile delle Antichità delle Gallerie, per avermi dato l’opportunità di studiare questo interessante inedito e pubblicarne il testo.

2 Pandolfini 2018, pp. 110-111, lotto n. 132, con foto dell’urna cineraria e particolare della tabella iscritta.

3 Le dimensioni del cinerario (inv. 1914 n. 2003) sono le seguenti: alt. max. 43 cm; diam. 34 cm; alt. lettere: 1-1,5 cm.

4 La mostra, curata da Fabrizio Paolucci e dall’A., è stata allestita nella sala di Arianna presso l’Auditorium Vasari delle Gallerie degli Uffizi, dal 14 al 16 giugno 2019.

5 Pardo 1972, lotto n. 429.

6 Il testo epigrafico ha subito una rubricatura probabilmente in epoca moderna.

7 Traduzione a cura dell’A.

8 Con tale datazione concorda Pandolfini 2018, p. 110, mentre Pardo 1972 collocava l’urna nella transizione tra II e III secolo d.C.

9 Il termine che definisce l’ufficio – *admissio* – è declinato variamente nelle epigrafi: oltre alla forma corretta, si hanno infatti le varianti *ammissio* – presente nell’iscrizione funebre di Elio Proculo e in quella del *nomenclator* di CIL, VI 8931 – ed *atmissio*, attestata da CIL, XIV 3457.

10 Per una sintesi delle attestazioni vedi TLL I, coll. 747-748.

11 Se l’*officium admissionis* in età severiana è testimoniato soltanto da AE 1973, 519, per l’età augustea-tiberiana abbiamo due testimonianze indirette, entrambe connesse con matrone di primo piano nella *domus Augusta*, vale a dire Livia moglie di Augusto e madre di Tiberio (CIL, VI 4026) e Antonia Minore, figlia di Marco Antonio e Ottavia, dal cui matrimonio con Druso sarebbero nati Germanico, Livilla e il futuro imperatore Claudio (CIL, VI 33762).

12 Amm. Marc., XXII 7.2, dove si parla del *proximus*, il vice direttore dell’ufficio per l’ammissione all’*aula principis* (... *inductis per admissionum proximum*).

13 Svet., Vesp., 14: *Trepidum eum interdicta aula sub Nerone quaerentemque, quidnam ageret aut quo abiret, quidam ex officio admissionis simul expellens “abire Morboviam” iusserat*. Trad. (a cura dell’A.): “A lui (=Ve-

spasiano) che, essendogli stato negato sotto Nerone l’accesso alla corte, chiedeva trepidante ad un addetto all’ufficio per l’ammissione cosa dovesse fare o dove dovesse andare, l’addetto, cacciandolo, aveva risposto ‘Vai in malora!’”.

14 Plin., Paneg., 47: *An quisquam studia humanitatis professus non cum omnia tua tum vel in primis laudibus ferat admissionum tuarum facilitatem? Magno quidem animo parens tuus hanc ante vos principes arcem “publicarum aedium” nomine iscripserat; frustra tamen, nisi adoptasset, qui habitare ut in publicis posset. Quam bene cum titulo isto moribus tuis convenit [...] Nullae obices, nulli contumeliarum gradus superatisque iam mille liminibus ultra semper aliqua dura et obstantia*. Trad. (a cura dell’A.): “C’è forse qualcuno che amante delle lettere non lodi tra le altre tue doti innanzitutto la facilità di accesso alla tua persona? Con magnanimità tuo padre (i.e. Nerva) intitolò “casa aperta a tutti” questa che prima del vostro Principato era una vera e propria fortezza; ma lo avrebbe fatto invano se non avesse adottato un figlio che non sapesse abitarvi come in un luogo pubblico. Come si accordano bene i tuoi costumi con questo termine [...] Non ci sono ostacoli, non ci sono vari gradi di insolenza, né, superate già mille porte, si frappongono sempre altri e più complessi ostacoli”.

15 Le iscrizioni riferibili a tale ufficio di corte finora note erano tredici: CIL, III 6107; CIL, VI 4026; CIL, VI 8698; CIL, VI 8699; CIL, VI 8700; CIL, VI 8701; CIL, VI 8702; CIL, VI 8931; CIL, VI 33762; CIL, XIV 3457; AE 1907, 125; AE 1973, 519; AE 2007, 234.

16 Vedi in particolare Boulvert 1970, pp 283-289; 315.

17 Vedi in particolare Boulvert 1970, pp. 178-183; Weaver 1972, pp. 252-258; Winterling 1999, pp. 102-104.

18 Vd. TABELLA I.

19 CIL, XIV 3457 = *Suppl. It., Latium Vetus* 1, 817 = EDR144060 (F. Squadroni): *D(is) M(anibus) / M(arco) Aurelio Aug(usti) / lib(erto) Antiochiano, magistro ab at=missione(:admissione) Antio=/chianus et Anti=/ochis, fil(i), (h)eredes / patri optimo*. Il sarcofago, decorato con stregilatura che incornicia una tabella centrale ansata, è attualmente conservato nel chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco, in provincia di Roma, nel sito dell’antica *Sublaqueum*, dove era stato con ogni probabilità deposto in connessione con la villa imperiale. Tale villa, costruita nei primi anni del regno di Nerone, aveva continuato ad essere utilizzata dai successivi *principes*, suscitando in particolare l’interesse di Traiano, che l’aveva re-

staurata, e di Adriano, al quale si devono successivi interventi. Su quest’ultima fase vd. Tomei 1984 (in particolare sul sarcofago pp. 256-257, n. 10.4) e Winterling 1999, p. 103, nota. 128.

20 AE 1973, 519 = IK 53, 143: ----- / [--- *Se*]vero C[*a-esari?* ---] / [--- *praef(ectus) coh(ortis) Hi*]span(or)um *et Nova[e* ---] / [--- *praef(ectus) e*]quit(um) in *vexil(latione)* [---] / [--- *magis*]ter in *admis[sione* ---] / -----.

21 Sull’evoluzione sotto i Severi vd. Boulvert 1970, pp 319-332.

22 CIL, VI 8701 = ILS 1693 = EDR156463 (R. Centola): *D(is) M(anibus) / M(arco) Ulpio Aug(usti) lib(erto) Zopyro / prox(imo) ab admissione et / Sulpiciae Iustae, / Ulpia Iusta filia / parentibus dulcissimis* [...]. La lastra, di cui non si conosce il preciso luogo di ritrovamento, è adesso conservata nella Galleria Lapidaria dei Musei Vaticani (inv. n. 7513). Su di essa vd. Chantaine 1967, p. 339, n. 332; Boulvert 1970, pp. 181-182, nota 634; Weaver 1972, p. 253, nota 2.

23 Weaver 1972, pp. 122-128, in particolare tab. IV (sugli uffici palatini in generale).

24 Weaver 1972, pp. 259-260.

25 L’unica iscrizione che si differenzia è AE 1907, 125, una dedica sacra d’età adrianea, proveniente da *Nomentum*, in onore di Ercole.

26 Tra queste impossibile da datare è CIL, VI 8702, in cui l’estrema frammentarietà non permette di identificare il nome del liberto.

27 CIL, VI 33762 (cfr. p. 3891) = ILS 1695 = *Suppl. It., Imagines-Roma* 1, 1513 = EDR119808 (G. Crimi): *Tyrannus Antoniae / Drusi (uxoris) ab admissione*. La lastra, oggi conservata nei Musei Capitolini (inv. NCE 48), è mutila negli angoli superiori e mostra i fori per l’affissione nel colombario.

28 Svet., Gaius, 15.

29 Su questa linea anche Boulvert 1970, p. 59, nota 297.

30 CIL, VI 4026 = *Suppl. It., Imagines-Roma* 1, 1339 = EDR123311 (G. Crimi). La lastra marmorea, oggi conservata nei Musei Capitolini (Inv. NCE 1556), proviene dal *Monumentum Liviae* sull’Appia Antica, e riporta due copie, entrambe frammentarie, della medesima iscrizione. La prima copia recita: [---] *us rogator* +[---] / [--- *ab off*]ficis *et admiss*[ione ---] / [---] *ssus Caesaris maternus*. Il testo può essere però integrato grazie alla seconda copia, dove si legge: [---] *us rogato*[r ---] / [--- *ab officis et ad*]mission(e) *mul*[i]erum] / [---*ssus Caesa*]ris *matern*[us].

imagines

31 L’unica figlia femmina, Livia detta Livilla, che portava il nome della nonna paterna, si apprestava a rivestire il ruolo di sposa del nuovo *princeps*, in quanto moglie dell’erede designato Gaio Cesare; il figlio maggiore, Germanico, era invece fidanzato con Agrippina, nipote diretta di Augusto, ponendosi così in posizione privilegiata nella linea successiva.

32 CIL, VI 8699 (cfr. p. 3891) = ILS 1691: *Ser(vio) Sulpicio / Aug(usti) l(iberto) Easto / ab admissione / Servi Sulpici / Agathemer(us) / et Thallus / conliberto*.

33 AE 2007, 234: [T(itus) Flaviu?]s Aug(usti) l[ib(er-tus)] / [ab] admissione e[t] / [De]metria et Va[l]eria] / [Capi]tolina vivi fec(erunt) [sibi et?] / [-----]. Questa lastra marmorea, molto frammentaria, fu rinvenuta in epoca imprecisata presso l’Orto già Massimi ai SS. Quattro Coronati, ma la sua schedatura risale agli anni ’60. È attualmente conservata in deposito presso il Sepolcro degli Scipioni.

34 Vd. TABELLA II, nn. 5-13.

35 Corey Brennan 2016, pp. 79-80.

36 AE 1907, 125 = *Suppl. It., Imagines-Roma* 5, 125 = EDR072202 (D. Nonnis): *Herculi sacrum / P(ublius) Aelius Hieron Aug(usti) lib(ertus) ab admissio[ne]*. L’architrave in marmo greco iscritto – della lunghezza di 263 cm – fu trovato durante gli scavi condotti nel 1906 da Giuseppe Tomassetti nella tenuta di Tor Mancina, di proprietà della famiglia Boncompagni Ludovisi; in seguito – come ha ricostruito Corey Brennan (2016, pp. 81-87) – l’epigrafe fu trasportata a Roma e collocata nella residenza di famiglia, il Casino Aurora, in via Lombardia n. 44, dove si trova tuttora, nel giardino, inserita quale elemento costitutivo di una fontana monumentale.

37 CIL, VI 265 (cfr. p. 3756): *Herculi / sacrum / P(u-blius) Aelius / Hiero(n)*. Corey Brennan attribuisce dubitativamente la dedica ad un figlio dell’*ab admissione* adrianeo, a causa della differenza presente nel *cognomen* del personaggio – *Hiero* invece di *Hieron* – differenza che si può più semplicemente attribuire ad una variante nella trascrizione del termine derivato dal greco o ad un errore del lapicida.

38 CIL, VI 8698 = CIL, VI 33748.

39 CIL, VI 33748.

40 Vd. Kolendo 1989.

41 Mommsen 1870, p. 128, n. 3; Marquardt 1893, vol. I, p. 169, n. 3.

42 CIL, VI 8931: D(is) M(anibus) / M(arcus) Aurelius Afrodissus(:Afrodisius) Aug(usti) lib(ertus)/ nomenclator se vivo ab ascia / fecit monimentum(:monumentum) muro cin(c)=tum sibi et suis et Aureliae Hedoneti coniugi et M(arco) Aurelio / Regino Aug(usti) lib(erto) nomenclatori / ab ammissione(:admissione) filio dulcissimo / qui vixit annis XXIII mensibus XI / et libertis libertabusque pos=terisque eorum. Monimentus(:monumentum) / in ag(ro) p(edes) XV in f(ronte) p(edes) X ab ante lon(gum) / p(edes) XI s(emis) latu(m) p(edes) XIII s(emis).

43 CIL, VI 8700: D(is) [M(anibus)] / M(arco) Ulpio G[ly]=coni Augu[s]=/[t]i lib(erto) a(d)iu[t]=ori ab ad=missione / Eutyches lib(ertus) / [p]atrono ben[e] / merenti feci[t]. Vedi anche Boulvert 1970, pp. 181-182, nota 634.

44 CIL, III 6107 = ILS 1692 = Inscr. Att. 24: D(is) M(anibus) / Onesimi / Aug(usti) li[b](erti) adiut(oris) / ab ammissione / Ulpia Arsinoe coniugi [b(ene)] m(erenti) f(ecit).

45 Così anche Boulvert 1970, p. 168, nota. 512 e pp. 181-182, nota 634.

46 Vd. TABELLA II.

47 Weaver 1972, cap. 17, in particolare pp. 238-240.

48 CIL, VI 8931.

49 Vd. TABELLA II, nn. 5, 7 e 12.

50 CIL, VI 8701.

51 CIL, III 6107, da Atene.

52 CIL, VI 8931.

53 CIL, VI 8700.

BIBLIOGRAFIA

Boulvert 1970: G. Boulvert, *Esclaves et affranchis impériaux sous le Haut-Empire Romain. Rôle politique et administratif*, Napoli 1970.

Chantraine 1967: H. Chantraine, *Freigelassene und Sklaven in Dienst der römischen Kaiser: Studien zu ihrer Nomenklatur*, Wiesbaden 1967.

Corey Brennan 2016: T. Corey Brennan, *The discovery (and rediscovery) of a temple dedication to Hercules by P. Aelius Hieron, freedman of Hadrian* (AE 1907, 125), in “*Hyperboreus*”, 22.2, 2016, pp. 75-89 (<https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/52096/PDF/1/play/>).

Kolendo 1989: J. Kolendo, *Nomenclator, “memoria” del suo padrone o del suo patrono. Studio storico ed epigrafico*, Faenza 1989.

Marquardt 1870: K. J. Marquardt, *La Vie privée des Romains*, trad. V. Henry, voll. I-II, Paris 1893.

Mommsen 1870: Th. Mommsen, *Die “Comites Augusti” der früheren Kaiserzeit*, in “*Hermes*”, 4, 1870, pp. 120-131.

Panciera 2006: S. Panciera, *Servire a Palazzo. Nuove testimonianze di ufficiali Augustorum da Roma*, in S. Panciera, *Epigrafi, Epigrafia, Epigrafisti. Scritti vari editi e inediti (1956-2005) con note complementari e indici*, Roma 2006, pp. 550-551, n. 7.

Pandolfini 2018: AA. VV., *Catalogo della casa d'aste Pandolfini. Archeologia - Firenze 18 dicembre 2018*, Firenze 2018.

Pardo 1972: AA. VV., *Catalogo del Palazzo Internazionale delle Aste ed Esposizioni. Vendita all'asta degli arredi della “Villa Il Pardo”*, Firenze 1972.

Tomei 1984: M. A. Tomei, *La villa di Nerone a Subiaco: scavi e ricerche*, in “*Archeologia Laziale*”, 6, 1984, pp. 250-259.

Weaver 1972: P. R. C. Weaver, *Familia Caesaris. A Social Study of the Emperor's Freedmen and Slaves*, Cambridge 1972.

Winterling 1999: A. Winterling, *Aula Caesaris. Studien zur Institutionalisierung des römischen Kaiserhofes in der Zeit von Augustus bis Commodus (31 v. Chr. – 192 n. Chr.)*, Munich 1999.



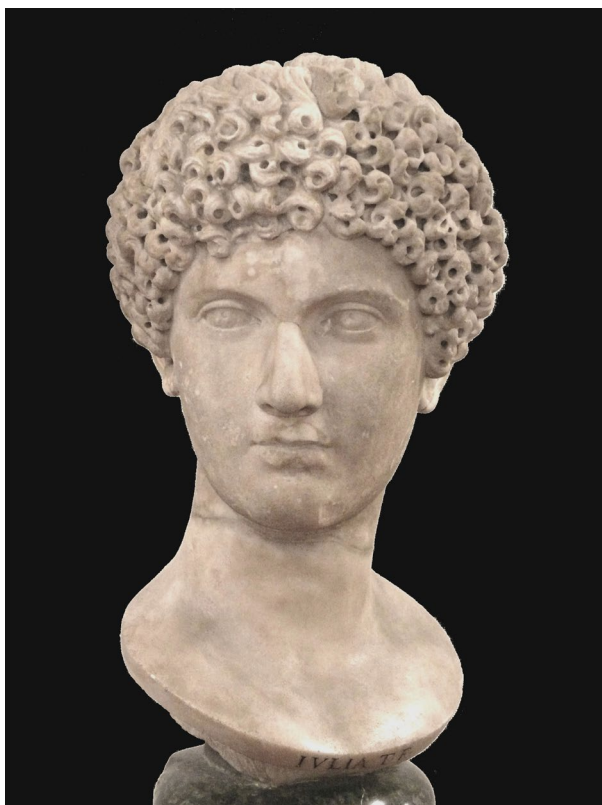


Aurora Taiuti

SULLA STORIA COLLEZIONISTICA DELLE C.D. *IULIAE TITII* IN GALLERIA¹

La consultazione degli inventari di Galleria ha reso possibile ricostruire all'indietro la storia della c.d. Giulia di Tito del Corridoio Vasariano fino al 1753 (BU ms. 95 n. 314), anno a cui risale la più antica attestazione del busto nel Museo. Di conseguenza, possiamo trovare una più precisa collocazione cronologica rispetto a quella indicata dal Mansuelli, secondo il quale un busto di “Giulia di Tito” sarebbe “entrato in Galleria fra 1769 e 1786 come risulta dal riscontro all’Inventario 1769”². Il dato di archivio non permette tuttavia di decifrare se si tratti della c.d. Giulia di Tito (inv. 1914, n. 116; fig. 1) o della Giulia-Domizia (inv. 1914, n. 118; fig. 2)³ e rivela i complessi nessi che legano la c.d. Giulia del Vasariano alle vicende collezionistiche delle altre c.d. Giulie o Domizie riportate negli inventari di Galleria e spesso confuse tra loro in ragione di una simile capigliatura a *toupet* riccioluto (tabella p. 130). Si profila dunque necessaria una più estesa analisi volta a risolvere le intricate note d’archivio inerenti tutti e sei i busti muliebri. Soffermandoci, inizialmente, sui due suddetti ritratti inv. n. 116 e n. 118, un più attento vaglio dei documenti manoscritti rileva che la presenza delle due signore in galleria è testimoniata in due disegni⁴ che Filidauro Rossi eseguì già alla metà del XVIII secolo per l’*Album* coordinato dall’abate De Greyss⁵. La c.d. Giulia del Vasariano (inv. 1914, n. 116) occupava al tempo una posizione centrale, collocata lungo la parete sinistra della Sala delle Iscrizioni; la Giulia-Domizia (inv. 1914, n. 118) si trovava invece sulla parete a destra dell’entrata, sopra il rilievo della *Tellus*. Anche se quindi è possibile ricondurre l’ingresso in Galleria di entrambi i ritratti ad un periodo precedente a quello indicato da Mansuelli, non si può comunque arrivare a stabilirne con certezza la data. L’unica sicurezza è che i due busti erano in galleria prima del 1759, ovvero prima della data di chiusura dell’*Inventario Disegnato* del domenicano Benedetto Vincenzo di De Greyss e del loro invio a Vienna⁶. Questo induce anche a scartare l’ipotesi di Gasparri⁷, che identifica il busto “entrato in Galleria tra 1769 e 1786” con il busto della c.d. Giulia-Domizia, inv. 1914 n. 118, secondo lui trasferito da Roma nel 1780.

La questione della provenienza di entrambi i busti rimane pertanto senza risposta e ci si deve limitare a constatare che già nel 1753 la c.d. Giulia risulta in Galleria, descritta nel relativo inventario come un ignoto ritratto muliebri collocato all’interno del Ricetto. Qui resterà con certezza nel 1769 fino a data imprecisata ma sicuramente precedente al 1782. In quell’anno, infatti, il Ricetto fu disfatto in seguito al nuovo



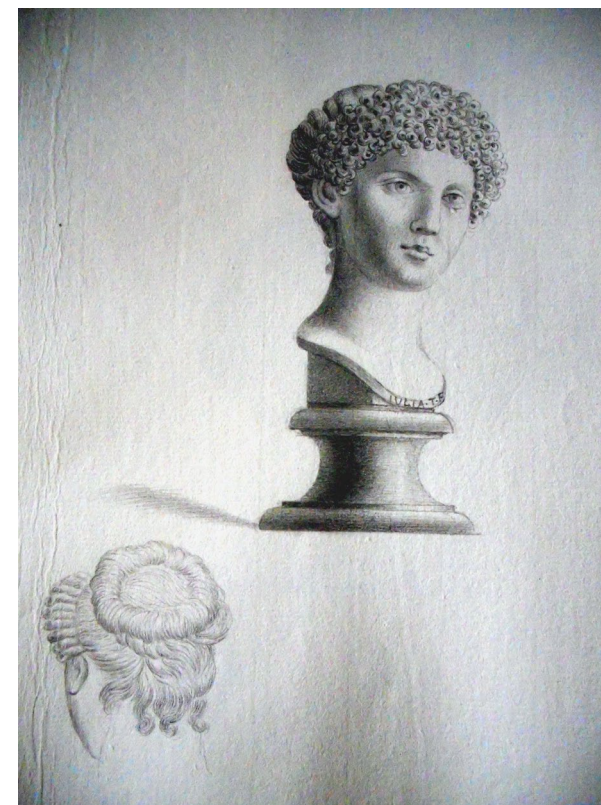
1

Ritratto d'ignota c.d. Giulia di Tito,
Gallerie degli Uffizi, inv. 1914, n. 116
(foto A. Taiuti)



2

Testa d'ignota,
Gallerie degli Uffizi, inv. 1914, n. 118
(foto M. Brunori)



3

Marchissi,
Disegno della c.d. Giulia,
inv. 1914, n. 118



4

Disegno del Ricetto effettuato
da Sir Roger Newdigate
(foto da Mc Carthy 1992)

progetto di disposizione della Galleria promosso dal Lanzi sotto il Granduca Pietro Leopoldo⁸. Poiché *La Real Galleria* edita in quell'anno dal Lanzi non menzionava alcuna Giulia di Tito o Domizia nel "Settimo Gabinetto", ovvero nel Vecchio Ricetto, è lecito pensare che la nostra "Giulia" fosse già stata spostata in un altro ambiente, come confermato effettivamente dal confronto con gli inventari. Nel 1784, il ritratto era sicuramente esposto nel Corridoio di Levante⁹, quando fu scelto dal Lanzi per il nuovo allestimento dei Corridoi e, per questo, disegnato dal Marchissi¹⁰ (fig. 3) e descritto nel *Ristretto* del Pelli¹¹ del 1784. Ancora una volta l'identificazione del busto n. 116 si fa difficoltosa in quanto lo si potrebbe riconoscere in due diversi ritratti muliebri che, descritti alquanto genericamente, si confondono con la "Giulia" del Vasariano¹². Se i pareri in merito sembrano contrastanti¹³, la consultazione degli inventari ha permesso di fare chiarezza sulla questione. In concordanza con quanto precedentemente espresso dalla Rita Bocci Pacini, l'inventario del 1784¹⁴ dimostra per esclusione che se la c.d. Giulia-Domizia (inv. 1914, n. 118) corrispondeva alla n. 5 del Pelli, poiché l'unica ad essere ubicata in data nel Gabinetto dei Disegni, la dama del Vasariano deve essere rintracciata nell'altra Giulia menzionata dal *Ristretto*, ovvero la n. 26¹⁵, perché l'ubicazione nel Ricetto corrisponde¹⁶. Risulta a questo punto più facile ricostruire i

tasselli mancanti nella storia della simil Giulia inv. 1914 n. 116. Come testimoniato dagli inventari e dai disegni, già menzionati, dell'*Album* di Filidauro Rossi, dal 1753 al 1769 essa si trovava nel Ricetto¹⁷. Si faccia poi riferimento a quelli eseguiti dall'aristocratico inglese Sir Roger Newdigate¹⁸ che, secondo quella moda del *Grand Tour* tanto in voga tra i giovani aristocratici dell'epoca, si trovava in visita alla Real Galleria nel 1749. Il busto si distingue chiaramente sulla parete del Ricetto (fig. 4) dove dunque si trovava già nel 1749, lasciando a buona ragione ipotizzare che vi fosse collocato sin dal 1708, quando fu "inaugurato" il Ricetto delle Iscrizioni (pochi sono infatti i cambiamenti apportati al Ricetto tra 1708 e 1753)¹⁹.

Infine, dalla consultazione delle schede di movimentazione redatte dall'impiegato Zanieri negli anni '90 del Novecento, possiamo risalire a tutta una serie di spostamenti altrimenti non attestati dagli inventari che si terminano, nel 12 giugno del 1996, con la collocazione del busto nel Corridoio Vasariano²⁰, dove si trova ancor oggi²¹. Rimane priva di riscontro l'ipotetica identificazione della *Giulia di Tito* con una dei due ritratti citati da Muntz²², un richiamo già preso in considerazione dalla Bocci Pacini, ma molto incerto, che suggerirebbe l'acquisto di due Giulie di Tito da Filippo Fiorelli per mano di Guglielmo Gherardini il



5

E. Wright,
Pianta della Galleria degli Uffizi,
1720-1722
(foto da Bocci Pacini 1989, p. 225, fig. 1)

27 aprile 1581. Si tratterebbe, allora, di un acquisto da parte del Cardinale Ferdinando dei Medici, futuro Granduca di Toscana, per arricchire la sua Guardaroba. Proseguendo con gli altri ritratti muliebri di Galleria contraddistinti da una ricercata pettinatura a *toupet*, un importante documento per la ricostruzione della loro collocazione fisica ed inventariale ci è fornito dal Wright, che esegue una pianta databile agli anni del suo viaggio in Italia, tra 1720 e 1722, ma che riporta, in realtà, una precedente situazione in Galleria databile al più tardi al 1704²³. Pubblicata nel 1730, questa pianta riporta la collocazione dei marmi in galleria e sebbene la descrizione delle singole signore flavio-adrianee²⁴ resti nebulosa, un confronto con l'inventario del 1704 ha permesso l'identificazione certa di almeno due delle c.d. Giulie e Domizie. Sapendo infatti che le donne insieme ai filosofi decoravano le pareti dei corridoi con le finestre, mentre i busti maschili stavano loro davanti, e sapendo inoltre che l'inventario del 1704 segue un ordine "lineare", descrivendo prima tutti i marmi su un lato e poi sull'altro dei corridoi, è stato possibile riconoscere nel Primo Corridoio la c.d. Giulia n. 94 e la Domizia n. 92 dell'inventario 1704 (corrispondenti rispettivamente alla n. 09 e 134 dell'inv. 1914). Questa situazione è confermata anche dalle bozze inedite del Cinelli²⁵ che descrive una "femmina antica senza nome, l'altra Giulia figlia di Tito, bella" nel Corridoio di San Pier Scheraggio²⁶. La presenza nella pianta del Wright di solo due delle sei c.d. Giulie e Domizie presenti ad oggi in Galleria sembrerebbe accordarsi con la situazione attestata dagli inventari, in quanto se solo le numero 139, 134 e 109 dell'inventario 1914 risultano in Galleria già nel 1704²⁷, quella n. 139 era collocata "nella prima stanza con porta sul corridore grande dalla Galleria della parte di Levante" ed è dunque normale che non appaia dal confronto della piantina del Wright e con l'inventario 1704²⁸.

La c.d. Plotina n. 139 inv. 1914 è invece facilmente riconoscibile grazie ad un raffronto, proposto dalla Bocci Pacini²⁹ (fig. 5), della piantina Wright con il *Catalogo Dimostrativo* del Bianchi³⁰, quest'ultimo pubblicato nel 1768. Dopo aver descritto nel Primo Corridoio una Domizia, una Matidia ed una Venere, il Bianchi parla di una Plotina che, per la descrizione della capigliatura, può a buona ragione corrispondere alla suddetta signora. A conferma ulteriore di questa identificazione è che la collocazione nel Primo Corridoio suggerita da questo raffronto si conferma per il busto n. 139 inv. 1914 nel successivo inventario del 1753, senza considerare poi il fatto che l'unica altra Plotina in Galleria (inv. 1914 n. 150)³¹ presenta una capigliatura non riconoscibile nella descrizione dello studioso. Il *Catalogo Dimostrativo* del Bianchi attesta dunque lo spostamento del ritratto nel Primo Corridoio, avvenuto in seguito al 1704³².

Il riferimento ad altre Giulie e Domizie si ritrova anche nel saggio sulla *Real Galleria* pubblicato da Lanzi nel 1782. Nel Corridoio di Levante viene descritta una prima Giulia³³ alla quale seguono le seguenti descrizioni: "Tito e le Giulie erano già in Galleria ma si vedeva insieme una creduta Berenice di Tito, che ora con più ragione sta tra le



6

Busto d'ignota,
Gallerie degli Uffizi, inv. 1914, n. 109
(foto A. Taiuti)

tante incognite³⁴; e ancora, “Domiziano con Domizia che già ebbe il nome di Plotina”³⁵. Confrontate con l’inventario del 1784, le descrizioni permettono di riconoscere rispettivamente le signore numero 116 e 109 inv. 1914 e, nel secondo riferimento, le numero 139 e 134 del medesimo inventario. Rimane invece senza identificazione certa la “Giulia” evocata dal Lanzi.

Nel Settimo Gabinetto³⁶ della *Real Galleria*, ovvero il vecchio Ricetto, non troviamo invece alcuna menzione di “Giulie di Tito” né di “Domizie”, cosa che conferma l’identificazione precedentemente fornita della numero 116 in una “Giulia” del primo Corridoio, in quanto è plausibile pensare che questa vi fosse stata spostata dal Ricetto, dove si trovava nel 1769, durante la redistribuzione lanziana del 1782³⁷.

Di difficile risoluzione è il caso della c.d. Giulia Domizia n.118 (fig. 2), che nella *Real Galleria* lanziana non trova posto né nel Ricetto, dove la collocava il vecchio inventario del 1769, né nel “Decimoquarto Gabinetto”³⁸, ovvero il Gabinetto dei Disegni, dove l’attestano sia il Pelli nel 1783, sia l’inventario del 1784. Si potrebbe avanzare l’ipotesi che la c.d. Giulia-Domizia sia da identificare con la “Giulia” del Corridoio di Levante descritta dal Lanzi e precedentemente citata; ciò vorrebbe dire che il suddetto busto sarebbe stato tolto dal Ricetto (dove si trovava nel 1769) per poi passare nel corso di un solo anno prima nel Corridoio di Levante (1762) e poi nel Gabinetto dei Disegni dove la colloca il Pelli. Si tratta certo di un’ipotesi molto probabile ma non verificabile. Al contrario, nel “Decimottavo e decimonono gabinetto”³⁹ il Lanzi parla nel 1782 di una Giulia di Tito nel seguente modo: “Due busti femminili di raro artificio e uno specialmente che in Villa Medici additavasi a Giulia figlia di Tito, insigne per una laboriosissima acconciatura di capelli”.

Questa indicazione è particolarmente interessante poiché si ritrova anche nella “*Description de la Galerie Royale de Florence*” edita, a distanza di un solo anno, dallo Zacchioli e nei coevi appunti del Pelli. Nel “*Cabinet d’Amour*”, ovvero la Stanza Verde del Lanzi⁴⁰, così chiamata per i suoi parati in verde, lo Zacchioli osserva infatti la presenza di due busti, dei quali uno di Giulia di Tito: “*Sur le meme table on voit deux petits bustes. On croit que l’un d’eux représente Iulie de Titus. La coiffure est très remarquable*”⁴¹. Questo riferimento è simile anche nel Pelli⁴² che descrive nella Camera Verde un busto di “giovane donna assai travagliato”, proveniente da Villa Medici. Il busto descritto non si riferisce in realtà a nessuna delle dame registrate in Galleria come “Giulia” o “Domizia” di Galleria, quanto piuttosto alla fanciulla n. 71 dell’inv.1914⁴³ che, precedentemente conservato a Villa Medici come attestato da un disegno della collezione di Eton⁴⁴, proveniva da Roma, dove si trovava almeno per il periodo compreso tra 1720 e 1730, per poi essere registrata in Galleria nel 1784.

Un commento di Winckelmann risalente al 1756 potrebbe riferirsi al medesimo busto romano. Il Winckelmann parla infatti di un busto ancora conservato a Villa Medici “di una pretesa Giulia” di cui nota le sopracciglia, molto evidenti, che si avvicinano in corrispondenza del naso⁴⁵ e la cui bellezza fu da lui nuovamente elogiata una lettera dell’estate 1762, sempre a Villa Medici⁴⁶. Il commento non permette di individuare con certezza la Giulia descritta, ma è certamente confutabile l’ipotesi d’identificazione proposta dallo Schröter⁴⁷, che vede nella descrizione di Winckelmann il busto degli Uffizi num.109 (fig. 6), anch’esso certo di provenienza urbana, ma presente in Galleria già dal 1669 quando fu venduto al cardinale de’ Medici⁴⁸.

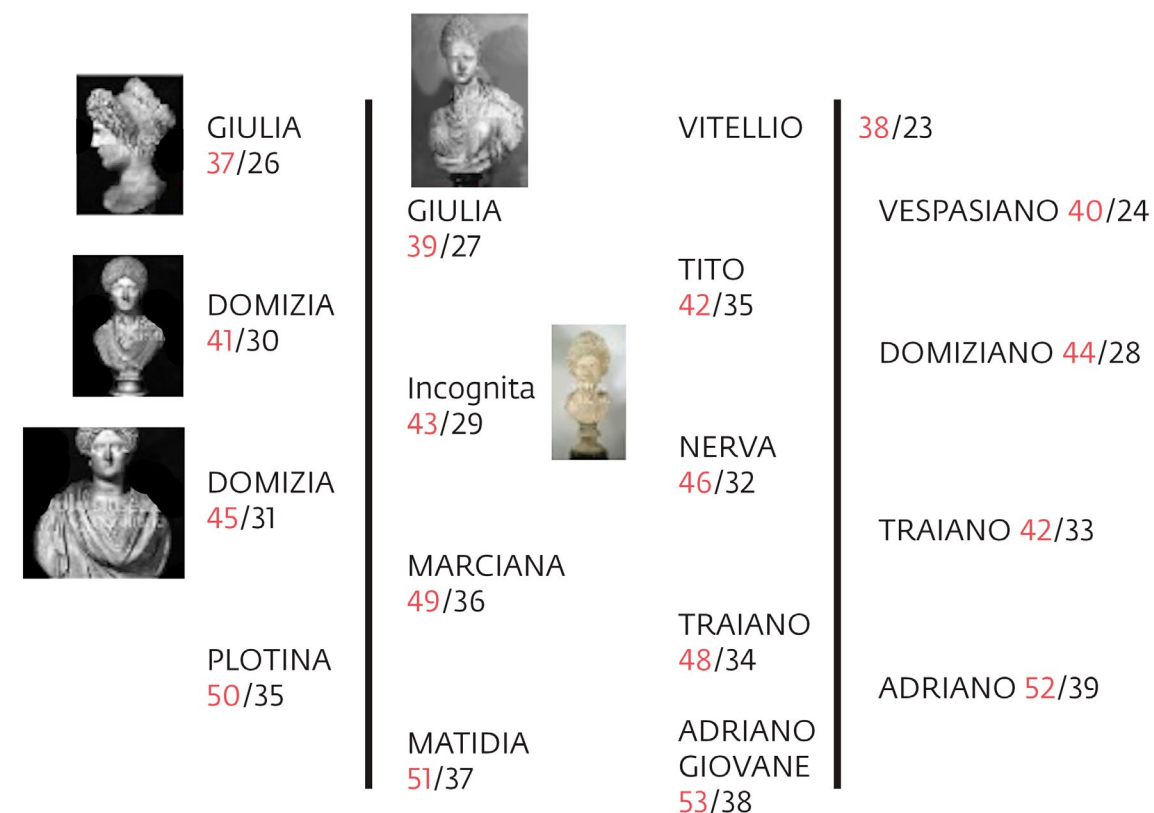


7

Ritratto d'ignota,
Gallerie degli Uffizi, inv. 1914, n. 133
(foto M. Brunori)

Un'altra possibile d'identificazione per il busto del “*Cabinet d'Amour*” è proposta da Raspi Serra che lo collega alla c.d. Domizia n. 133 inv. 1914; ma se si ripensa agli “spessi peli” descritti dal Winckelmann si capisce l'impossibilità di accogliere tale suggerimento, in quanto la c.d. Domizia presenta fini sopracciglia, ben distanziate e rese da una linea sottile⁴⁹. Solo il busto di ignota n. 71 inv. 1914, con sopracciglia che arrivano quasi a toccarsi sopra il naso, ben marcate ed i cui peli sono scanditi minuziosamente, può pertanto corrispondere al busto osservato dallo Zacchioli nel “*Cabinet d'Amour*”. La capigliatura di questa ignota, purché diversa da quella a *toupet*, ne ricorda l'elevazione in altezza e può pertanto giustificare la confusione con un ritratto di Giulia *titii* fatta dal Lanzi e dallo Zacchioli. Il quadro così ricostruito permette di aggiungere un tassello alla storia collezionista del busto d'ignota inv. 1914 n. 71 che, ancora a Roma nel 1756, quando fu descritto dal Winckelmann, entrò in Galleria pre-

images



CORRIDOIO LEVANTE

8

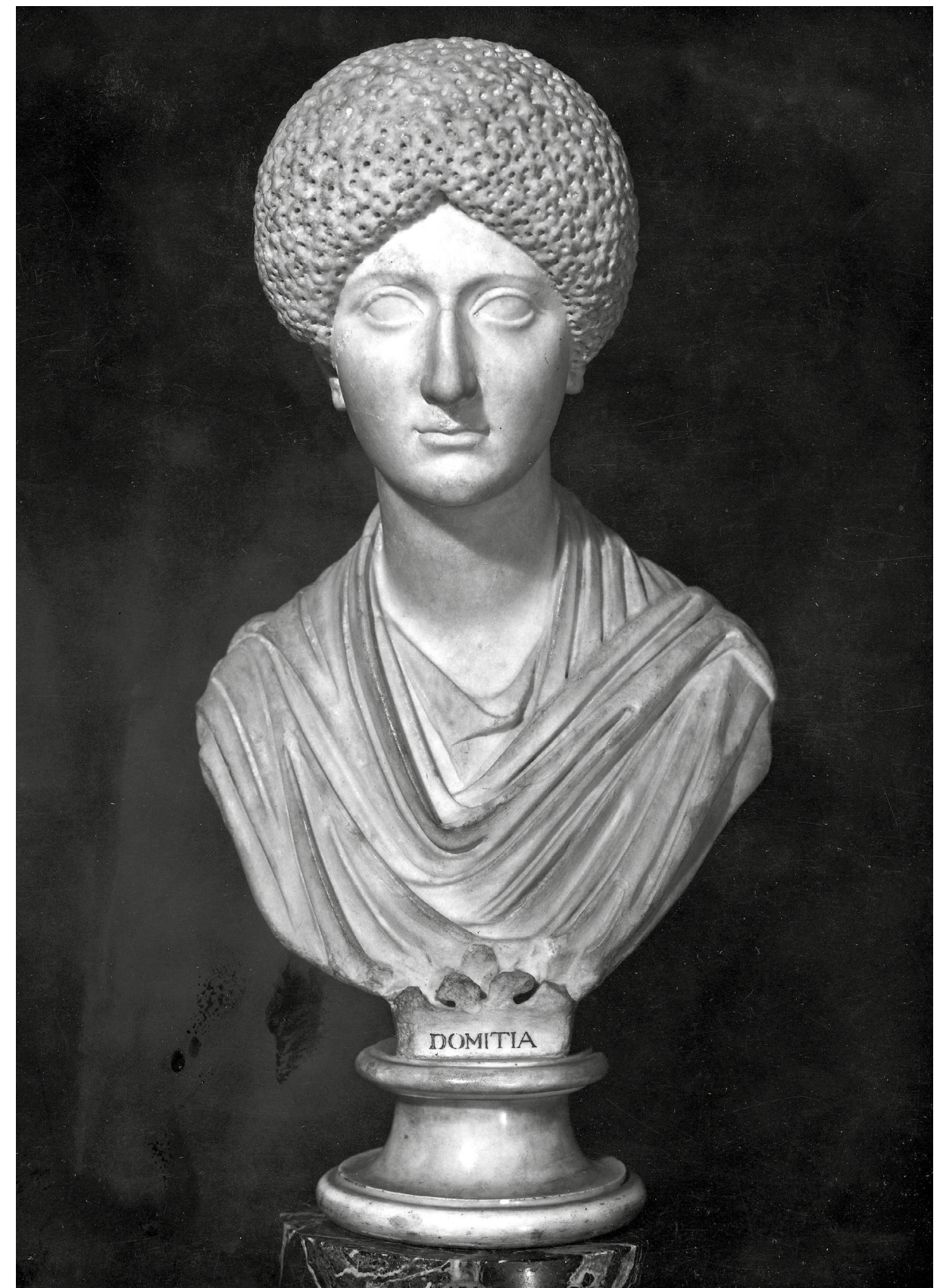
Raffronto tra gli appunti
del Pelli e l'Inventario 1784
(foto A. Taiuti)

cedentemente alla data d'inventario 1784, in un periodo indefinito tra 1756 e 1782, quando fu descritto dal Lanzi.

Per quel che riguarda invece la c.d. Domizia n. 133 inv. 1914 (fig. 7), evocata dalla Raspi Serra, possiamo limitarci a definirne la provenienza urbana, poiché immortalata a Villa Medici in un disegno della collezione Topham⁵⁰, da dove passò in Galleria nel 1784. Un ulteriore riferimento a due Giulie di Tito si dovrebbe ritrovare nel Gabinetto dei Disegni, che accoglieva nel 1784 due c.d. Giulie, la n.118 inv.1914, ed il busto oggi conservato al Museo degli Argenti a Palazzo Pitti (inv. Sculture 1914 n. 1046)⁵¹. I due busti corrispondenti rispettivamente al num.172 e 173 dell'inventario 1784 non sono descritti in modo diretto dallo Zacchioli, che si limita infatti ad osservare la presenza di undici busti a decorazione del Gabinetto dei Disegni: “*sur ces tables memes on y admire onze bustes antiques en marbres, deux idoles egyptiennes en basalte, un grande vase d'alaba-*

*tre, & un autre petit vase en ophites noirs des anciens, très précieux pour la finesse du travail*⁵². Più complesso è stato invece il raffronto tra gli appunti del Pelli e il medesimo inventario 1784, (fig. 1) in quanto il Pelli non sembra seguire un ordine preciso nella descrizione topografica dei marmi. Così come riproposto in fig. 8⁵³ il raffronto ha permesso di giungere alla seguente disposizione dei marmi: la “Giulia” 26 corrisponderebbe dunque alla n. 116 dell’inv. 1914, oggetto di questo studio; la “Giulia” 27 alla numero 109 dell’inv. 1914, la “Domizia” 30 alla n. 139 mentre la “Domizia” 31 alla 134 del medesimo inventario. “La testa con poco petto di Marmo bianco, e peduccio simile di Donna incognita” descritta al numero 43 dell’inv. 1784 è a mio avviso riconoscibile nella numero 29 del Pelli, “Domizia giovane testa” proveniente da Villa Medici⁵⁴. Questa identificazione, che porta ad invertire la successione tra il numero 30 e 29 del Pelli, è dovuta al fatto che la Domizia numero 30 viene descritta dal Pelli come “Già Plotina, n. 30 detta in busto”.

L’appellativo “già Plotina” induce a pensare che la “n. 30 Detta in busto” sia la Domizia numero 139 dell’inv. 1914 (fig. 9) che viene infatti definita come Plotina negli inventari del 1769, 1753 e 1704. Questa ipotesi è ulteriormente avvalorata dal fatto che, come visto prima, l’inventario del 1784 descrive la numero 43 come “Testa con poco petto” riallacciandosi indiscutibilmente alla descrizione del Pelli “29. Domizia Giovane con testa”⁵⁵. Al contrario la numero 30 del Pelli, ovvero la numero 41 dell’inventario 1784 presenta una parte più consistente della zona toracica, da cui la definizione del Pelli “Detta in busto” e “Un busto con testa, e peduccio di Marmobianco di Domizia” nell’inventario 1784. Il caso studio della c.d. Giulia del Vasariano ha permesso di risolvere l’intricato enigma costituito dalla ridda di busti muliebri con capigliatura a *toupet* presenti agli Uffizi. Lo studio del busto vasariano non poteva difatti prescindere da quelli delle altre candidate Giulie, Domizie e Plotine, spesso confuse tra loro nei documenti di Galleria a causa di descrizioni generiche e sequenze inventariali erronee. Di più antica permanenza in Galleria sono gli esemplari inv. 1914 n. 139, 134 e 109, registrati nella collezione fiorentina sin dal 1704, sebbene due di queste (la 109 e la 134) siano attestate già in precedenza come confortato dalle note del Cinelli del 1677. Nei disegni di Fildauo Rossi, eseguiti tra 1748 e 1756, si ritrova la più antica attestazione della c.d. Giulia del Vasariano, entrata quindi prima del 1753 come riportato negli inventari. Resta d’altronde ancora aperta la questione della sua provenienza: un mancato riscontro del busto negli scritti del Cinelli, del Wright e nell’inventario del 1704 porterebbe a confermare un’entrata in galleria sicuramente successiva al 1704, rendendo in definitiva dubbia l’ipotesi di un suo acquisto nel 1581. Al contrario, sicuramente urbana è la provenienza del busto inv. 1914 n. 118, parte della collezione Ludovisi e venduta al cardinale de’ Medici nel 1669. Ultima per ordine di accesso in Galleria è infine la c.d. Domizia inv. 1914 n. 133, le cui vicende collezionistiche, che la portarono da Villa Medici alla Galleria Fiorentina nel 1784, restano malcerte.



9

Ritratto d'ignota,
Gallerie degli Uffizi, inv. 1914, n. 133
(foto M. Brunori)

NUM INV. 1914	Cinelli 1677	Wright 1704	Inv. 1704	Inv.1753	INV. 1769
<u>116</u> M.73				314 Una testa con attaccatura del collo fino al petto in marmo bianco, e peduccio di marmo mistio alta b.a.I. ritratto incognito di femmina di bell'età con capelli increspatis e treccia dietro. -----299 Ricetto	299 Una testa con'attaccatura del Collo fino al Petto di marmo bianco, e Peduccio di marmo mistio, ritratto incognito di femmina di bell'età, con Capelli increspatis, e treccia dietro; alta B:a I.; inv. Suddett:N.314 Ricetto
<u>118</u> M.72 Domizia				269 Due teste con attaccatura del collo e poco petto di marmo bianco, che una con peduccio di marmo mistio alte b.a.I s.I per ciascuno rappresentano ritratti di due femmine incognite di bell'età con capelli increspatis e petto scoperto. Posano sopra base.-----254 Ricetto, parete a dx della porta d'ingresso della Galleria.	254 Due teste con attaccatura del Collo e poco petto di marmo bianco, che una con peduccio di marmo mistio, rappresentano due ritratti di femmine incognite di bell'età con capelli increspatis e petto scoperto; alte b.a.1. s.1. Per ciascuna. Posano come sopra; Invent. Sudd: N.269 C'è un richiamo: Una delle dette Due teste La seconda della detta testa è alta solo 18 (questa misura corrisponde a quella indicata da Bocci Pacini) Ricetto
<u>139</u> M.76 p.80			308 Un busto con testa e peduccio di marmo bianco, romana, alta ... rappresenta il ritratto di Plotina moglie di Traiano Nella prima stanza con porta sul corridore Grande della Galleria dalla parte di levante	81 Un busto con testa e peduccio di marmo baicno, romano, alta b.a.I. s." rappresenta il ritratto di Plotina, moglie di Traiano. Inv.vecch.n.308 Corridoio di levante	73 Un busto con testa, e peduccio di marmo bianco, romano, alto B.a 1 s.2; rappresenta il ritratto di plotina moglie di Traiano;_ posa sopra sgabellone come Sopra. Inv. Suddetto N.81 Corridoio di Levante

NUM INV. 1914	Lanzi 1782 Real galleria	Pelli 1783	Zacchirolì 1783	1784 bozza inventario	Inventario 1784
<u>116</u> M.73	"Tito e le Giulie, erano già in Galleria" p.35 Corridoio di levante	La testa era nell'ingresso Vecchio----- n.26 Giulia figlia di Tito Corridoio di levante	"Julie, fille de Titus. On ne fauroit dire pourquoi, mais ces Julies romaines sont bien tendres! Deux bustes" p.58 Corridoio di levante	37 Una testa con collo di marmo bianco e peduccio di verde di prato alta b.I. incirca di Giulia figlia di Tito. Sopra sgabellone come sopra/ Vedi Ricetto/ inv. n.299 Corridoio di levante	37 Una testa con collo di marmo bianco e peduccio di verde prato, di Giulia figlia di tito, alta b.I. incirca. Posa come sopra sgabellone simile. Inv. Sudd. n.299 Corridoio di Levante
<u>118</u> M.72 Domizia	Per Lanzi è il Decimoquarto gabinetto (p.148-156). No troviamo menzione diretta della Domizia 118. Ciò vuol dire che nel 1782 ancora la n.118 non si trovava nel Gabinetto dei disegni come nel successivo inv. di galleria 1784. Ma al tempo stesso non si trovava nemmeno più nel ricetto, dove la indica il precedente inventario del 1769. Forse è la "Giulia" di cui parla il Lanzi nel primo corridoio (?) Gabinetto dei Disegni	Ricetto vecchio---- n.5 testa di Giulia Non finita Gabinetto dei Disegni	"& sur ces tables memes on y admire onze bustes antiques en marbres, deux idoles egyptiennes en basalte, un grande vase d'alabatre, & un autre petit vase en ophite noire des anciens, très précieux pour la finesse du travail" p.54 Gabinetto dei Disegni	172 Una testa con attaccatura del collo in marmo bianco e peduccio in verde prato, rappresenta Giulia figlia di Tito con capelli folli ed anellati d'avanti e mitella di sopra. Alta 18. posa c.s Gabinetto dei Disegni	172 Una testa con attaccatura del collo di marmo bianco, e peduccio di verde prato, di giulia figlia di tito, con capelli folli anellati davanti, e mitella sopra. Alta s.18. Posa su i banchi Gabinetto dei Disegni
<u>139</u> M.76 p.80	"Domiziano con Domizia e con altra pur Domizia che già ebbe il nome di Plotina" p.35 Corridoio Levante	Inventario Vecchio=già Plotina----- -- n.30 Detta in busto Indicazione generica, nel Corridoio	"Domitia, femme de Lucius Aelius Lamia, senateur romain, puis Domitien & ensuite de toute le monde.Trois bustes"p. 59 Indicazione generica, nel Corridoio	41 Busto, testa e peduccio di marmo bianco di Domizia, alta b.1. posa c.s. Inv. Sudd. n.7 Corridoio di levante	41 Un busto con testa e peduccio di marmo bianco di Domizia, alto b.1 s.2 posa sopra sgabellone simile. Inv. Suddetto n.73 Corridoio di levante

133 M.77				Proviene da Villa Medici Eton, Topham, Bm 12,4.	
134 M.75, pg79	[c.215]Più oltre la statua di Bacco son due teste meravigliose altresì, che l'una Vitellio, l'altra Vespasiano rappresenta, e rimpetto a questa si veggono due altre teste, l'una è Giulia di Tito assai bella, l'altra una pare testa graziosa e ben'intesa	Collocata nel Corridoio di Levante, tra Endimone e Matidia	92 un busto con testa e peduccio di marmo bianco, romano, alto b.1 s12 rappresenta Domizia moglie di Domiziano	84 Un ritratto simile, alto b.a.I, s.12 rappresenta Domizia moglie di Domiziano. Inv. Vecc. n.92	76 Uno detto simile alto B.a I s 12, rappresenta Domizia, moglie di domiziano. Posa sopra sgabellone come sopra. Invent: Sudd: N.84
			Corridoio Levante	Corridoio Levante	Corridoio Levante
109 M.84	"[c.214].... e dopo questa lo spazio della man destra due teste riempiono, che l'una è di femmina antica senza nome, l'altra Giulia figlia di Tito, belle"	Si tratta della numero 94, collocata nel Corridoio di Levante, tre Berenice ed Endimone	94 Un busto con testa di marmo bianco, romana, e peduccio di mistio alto b 1 s 12, rappresenta il ritratto di Giulia di Tito	86 Un busto con testa di marmo bianco, romana e peduccio di marmo mistio, alto b.1, s.11 rappresenta il ritratto di Giulia figlia di Tito. Inv. Vecc. n.94	78 Un busto con testa di marmo bianco, Romana, e peduccio in marmo mistio, alto B.a. 1 s.11. Rappresenta il ritratto di Giulia figlia di Tito. Posa sopra sgabellone come Sopra. Inv. Suddetto n. 86
			Corridoio Levante	Corridoio Levante	
N.71 M.114					

images

133 M.77		Villa Medici-----29 Domizia giovane Testa	p. 59 Domitia, femme de Lucius Aelius Lamia, sénateur romain, puis Domitien & ensuite de toute le monde.Trois bustes.	n.43 " una testa con poco petto di marmo bianco e peduccio simile di donna incognita* alta 11 posa come sopra" Corridoio levante *domizia. INV. SUDD. 251. Si si trovava anche nel 1769 Corridoio di Levante <u>Si tratta di una indicazione successiva che si riferisce all'inventario del 1825.</u>	Testa con poco di petto di marmo bianco, e peduccio simile di donna incognita*, alta s.22 posa sopra sgabellone * Domizia Corridoio di Levante
		Indicazione generica, nel Corridoio	Indicazione generica nel Corridoio		
134 M.75, pg79	"Domiziano con Domizia e con altra pur Domizia che già ebbe il nome di Plotina" p.35, cfr. citazione n.139. Si trovava insieme a questa, nel corridoio di Levante, sul lato delle finestre davanti a Domiziano		"Domitia, femme de Lucius Aelius Lamia, sénateur romain, puis Domitien & ensuite de toute le monde.Trois bustes" p. 59	n.45 Un busto con testa e peduccio di marmo bianco antica di Domizia alta b.I Posa c.s. Inv. Sudd. n.76	45 Un busto con testa e peduccio di marmo bianco di Domizia alta b.I 12 posa sopra sgabellone simile. Inv. Sudd, n.76
				Corridoio Levante	Corridoio Levante
109 M.84	"Tito e le Giulie erano già in galleria ma si vedeva insieme una creduta Berenice di Tito, che ora con più ragione sta tra le tante incognite" p.35 cfr. citazione n. 116	Forse è la 27 " detta in busto" del Pelli. Ipotesi non verificabile.	"Julie, fille de Titus. On ne fauroit dire pourquoi, mais ces Julies romaines sont bien tendres! Deux bustes" p.58		39 Un busto con testa di marmo bianco e peduccio di marmo nerso di Giulia Figlia di Tito; alto b.1.11. Posa come sopra. Inv. Sudd. n.78
					Corridoio Levante
N.71 M.114	Due busti femminili di raro artificio e uno specialmente che in Villa Medici additavasi a Giulia figlia di Tito, insigne per una laboriosissima acconciatura di capelli. Decimottavo e decimonono gabinetto	Camera Verde Villa Medici----- --2 Busto di donna giovane con busto assai travagliato	Cabinet d'amour. " Sur le meme table on voit deux petits bustes. On croit que l'un d'eux représente IULIE DE TITUS. La Coeffure est très rémarquable.	142 Un busto con testa e peduccio di marmo bianco rappresentante una femmina incognita con poco di panno sulle spalle * alta s.19 posa sopra la stessa tavola 57cm *e capelli arricciati minuziosissimamente e intrecciati Camera d'amore	142 Un busto con testa, e peduccio di marmo bianco di una femmina incognita con poco di panno sulle spalle, e capelli minuziosamente intrecciati, e arricciati; alta s. 19. Posa sopra la detta tavola. ----- ----- ivi

NOTE

- 1 Il presente contributo è tratto dalla tesina di Triennale sul busto della c.d. Giulia del Vasariano inv. 1914 n. 116 effettuata nel 2012 sotto la direzione della Prof.ssa Gabriella Capecchi, che ringrazio per i suoi consigli. Ugualmente ringrazio Fabrizio Paolucci, per la sua gentilezza e per avermi permesso di effettuare e pubblicare lo studio.
- 2 AGU, XIX,4, II,172. Mansuelli 1961, pp. 83-84 n. 85.
- 3 Il ritratto è piuttosto da riconoscere come quello di una privata come suggerito da F. Paolucci, in Conticelli - Paolucci 2011, p. 80, n. II.14. Diverso il giudizio di Mansuelli 1961, p. 74 n.72.
- 4 Per la Giulia di Tito inv. 1914 n.116, cfr. il disegno GDSU 4578F. Per la Domizia inv. 1914 n.118, GDSU 4575F.
- 5 Per la datazione dei disegni si vedano Heikamp 1983, pp. 478-479; Bocci Pacini 1989, pp. 351-352.
- 6 A Firenze rimasero gli abbozzi e le repliche mentre le vedute fino ad allora disegnate furono mandate a Vienna il 6 giugno del 1759, come riportano tutti i fogli di guardia dei quattro album oggi conservati al GDSU. Heikamp 1983.
- 7 Cecchi - Gasparri 2009, pp. 48-85.
- 8 Un primo smantellamento del Ricetto delle Iscrizioni si ebbe tra 1769 e 1782, data in cui fu inaugurato il nuovo Ricetto. Lo smantellamento definitivo avvenne all’inizio del Novecento quando fu adibito a spazio espositivo. Heikamp 1983, p. 479.
- 9 Così risulta dall’inventario 1784 (BU ms.113), n. 37, Corridoio di Levante.
- 10 GDSU, n.110049. La creazione di questo catalogo illustrato che riproponeva la serie imperiale in centotredici disegni, così come si presentava dopo il riordino lanziano, avvenne grazie ad uno scrupolo del Pelli, che voleva corredare con disegni l’inventario di Galleria redatto nel 1784: Gasparri 1983. Marchissi fu impegnato nella sua attività in Galleria, almeno dal 1775 al 1792, anche se tra i disegni vi sono anche busti che arrivarono in Galleria solo nel 1788: Conticelli-Paolucci 2011, I.5, p. 52.
- 11 Il *Ristretto* del Pelli è un elenco redatto dal direttore di Galleria Giuseppe Pelli Bencivenni, che mette ordine tra i vari marmi presenti negli Uffizi nell’anno 1784 dei quali non si aveva menzione

- nel precedente inventario del 1769. BU: ms. 463, 1, inserto III – Busti antichi, f. 16 r, n. 26 “Giulia figlia di Tito. La testa era nell’Ingresso vecchio”.
- 12 Oltre al n. 26 del *Ristretto*, corrispondente alla c.d Giulia del Vasariano, anche il busto n. 27, proveniente dall’ “Inventario Vecchio”, quest’ultimo corrispondente al busto muliebre n. 109 dell’inventario 1914.
- 13 Recentemente il n. 26 del Pelli è stata identificato da F. Paolucci come Domizia (cfr. nota 3), in contrasto con la precedente affermazione di P. Bocci Pacini (Bocci Pacini 1989) che lo riconosceva nel numero “5. Testa di Giulia” del *Ristretto* del Pelli (BU ms. 463, 1, inserto III – Busti antichi, f. 20r, n.5), collocato nel Gabinetto dei Disegni e proveniente dal Ricetto vecchio.
- 14 Inv. 1784, BU ms 98 n.172; Inv. 1825, BU ms 175 n. 248; Inv. 1881, n. 117.
- 15 Descritta come “n. 26 “Giulia figlia di Tito” nel Primo corridoio (Levante) Provenienza: ricetto vecchio”.
- 16 L’identificazione delle Giulie e delle Domizie nel Ricetto è complicata ulteriormente dalla confusione fatta tra la Giulia-Domizia n.118 inv. 1914 ed un altro busto che decorava il Ricetto, entrambi identificati con il medesimo numero d’inventario. Nell’inventario del 1753 entrambe vengono infatti contrassegnate con il numero 269; nell’inventario del 1769 col numero 254 e solo nel 1784 vengono identificati con due numeri inventariali distinti, il 254 e il numero 172, quest’ultimo identificabile con la numero 118 del 1914. Al contrario il busto n. 254 dell’inv. 1769 è oggi conservata al Museo degli Argenti a Palazzo Pitti (inv. n. 1046 del 1914). De Luca Savelli 2010, p. 93 n.221.
- 17 Così si deduce dagli inventari di Galleria e dai disegni, già menzionati di Filidauro Rossi (GDSU 4578F) eseguiti in una data imprecisata tra 1748 e 1756, periodo in cui lavorò al suo *Album Disegnato*.
- 18 Mc Carthy 1992, pp. 159-168. Su Sir Roger Newdigate si veda anche Mc Carthy 1973.
- 19 Si veda a questo proposito Bianchi in Barocci-Gaeta Bertelà 1986.
- 20 Sul Corridoio Vasariano si veda Heikamp 1993 pp. 474-475; Caneva 2002.
- 21 Nel giugno 1975 il busto si trovava nel Primo Corridoio, mantenendo la collocazione del 1881. In data 26 giugno 1987 era presente nella Sala 1 e pochi mesi più tardi, il 21 settembre, passava nella

images

- Sala 42. Il 2 gennaio 1988 il ritratto torna nel Primo Corridoio per poi trovare collocazione nel Corridoio del Vasari.
- 22 MUNTZ 1895, p. 65 “[...] tre teste di marmo con busti, che una d’un Cesare e dua di Giulia di Tito avute da M. le Filippo Fiorelli per mano di M. Guglielmo Gherardini a di 27 aprile 1581, al gior C a 295”.
- 23 La sistemazione della Galleria di Cosimo III, riprodotta dal Wright, è datata da Bocci-Pacini in un arco temporale che va dal 1677 al 1704. Si veda Bocci Pacini - Verona 1999.
- 24 La capigliatura “a nido di alveare” fu estremamente diffusa in periodo flavio e traiano, ma continuò ad essere in voga anche nel regno di Adriano. Per uno studio della capigliatura e del suo significato si veda Buccino 2017a.
- 25 Oltre alla pubblicazione della Guida “Le bellezze della città di Fiorenza” edita nel 1677, il Cinelli aveva anche iniziato la stesura di un altro volume dedicato agli Uffizi, a Palazzo Pitti, a Boboli e a Palazzo Vecchio, rimasto incompleto a causa della sopraggiunta morte (1706). Gli appunti manoscritti del Cinelli furono riuniti in un volume oggi conservato nel fondo Magliabechiano della Biblioteca Nazionale e richiamato da Heikamp. G. Cinelli, *Descrizione di Firenze*, BNCF, Cod. Magli.XIII, 34; Heikamp 1983.
- 26 “[c.214 r] riportato in Heikamp 1983, p. 494; ancora, [c.215 v] in Heikamp 1983, pp. 514-515.
- 27 Il busto n. 109 inv. 1914 è stato puntualmente studiato da Laura Buccino: Buccino 2017b.
- 28 Il confronto tra il Wright ed il Cinelli conferma inoltre l’assenza, nei corridoio, della c.d. Giulia n.116 e n.118 dell’inv. 1914, andando ad avvalorare l’ipotesi di una successiva entrata dei due busti nei corridoi, così come si evince dagli inventari.
- 29 Bocci Pacini 1994.
- 30 BU ms.67, in particolare BU ms. 67, c. 12.
- 31 Mansuelli 1961, p. 96, n. 109.
- 32 Dal confronto della piantina del Wright e dal *Catalogo Dimostrativo* del Bianchi, la Bocci identifica anche la *Giulia di Tito* inv.1914 n. 108 (Mansuelli 1961, n. 84) descritta nel seguente modo: “Giulia figlia di Tito si guardi l’aspetto del capo, usanza introdotta l’anno passato in Firenze”. BU ms. 67, c.11. Bocci Pacini 1994.
- 33 Questa viene unicamente indicata con “Giulia”, senza l’aggiunta di alcuna descrizione. Lanzi

- 1782, p. 35.
- 34 Lanzi 1782, p.35, si riferisce a c.d.Giulia n.109, inv.1914.
- 35 Lanzi 1782, p.35 si riferisce alla n.139 e alla n.134 inv.1914.
- 36 Ovvero la stanza numero 24 della piantina edita da De Greyss nel 1748.
- 37 Il progetto espositivo di Luigi Lanzi, promosso dal granduca Pietro Leopoldo di Lorena, fu realizzato tra 1780 e 1782 ed ufficializzato nell’aprile 1780. Barocchi-Gaeta Bertelà 1986; Capecchi-Paolletti 2002, p. 12 (con bibliografia precedente completa).
- 38 Lanzi 1782, pp. 148-156. “Fra le sculture che ornano il decimoquarto Gabinetto sono pregiati due busti, L’uno di Amorino, l’altro di un Pan: rari un Canopo e un sacerdote Egizio di nuova acquisizione: rarissima una testa di Minerva di quello stil’ etrusco, che partecipava del greco antico”.
- 39 Sulla base della pianta incisa da Giovan Battista Canocchi (GDSU, st. sc. n. 15471) la stanza 7 in pianta, corrispondente al Decimonono gabinetto, è indicata come “Stanza d’amore”. Di conseguenza il decimottavo gabinetto di cui parla il Lanzi corrisponde alla “Stanza d’amore” (stanza n. 8) in pianta, e potrebbe coincidere con il “Cabinet d’Amour” dello Zacchiroli. Lanzi 1782 (*Articolo I, Capitolo XVI. Decimottavo, e Decimonono gabinetto*). Inoltre le parole dello Zacchiroli, che descrive la Stanza d’Amore come decorata da parati in verde, fanno pensare alla “Camera Verde” di cui parla il Pelli (BU ms. 463/1, f.19r). Questo porterebbe a far coincidere la Camera Verde con il Gabinetto d’Amore.
- 40 Si veda tav. XIV; Spalletti 2010.
- 41 Zacchiroli 1783, p.54 ss.
- 42 BU ms 463/1 f.19 r: “Villa Medici-- 2 Busto di donna giovane con busto assai travagliato è insieme ad un Cicerone, un urna di alabastro, due busti di fauno ed un piede romano con busto di giove sopra”.
- 43 Mansuelli 1961, p. 98 n. 114; Conticelli – Paolucci 2011, pp. 81-82 n. II.15.
- 44 I circa milleottocento disegni di Richard Topham (1671-1730) sono ordinati in due serie di trenta volumi nella biblioteca del College di Eton. Solo la seconda serie, contraddistinta dalla sigla BM, comprende i disegni di collezioni romane e fiorentine. Il sistema di ordinazione dei disegni è documentato in un manoscritto inedito conservato alla biblioteca etoniana “Finding Aid, 3” di

mano dello stesso Topham, forse databile tra 1720 e 1730. Carinci 1982.

45 Raspi Serra 2005, p. 111; 415; Schroter 1990, p. 392, n. 32.

46 Diepolder – Rehm 1957, p. 27.

47 Schroter 1990, pp. 379-411.

48 Il busto è di provenienza urbana, come indicato dalla scritta '20 · I · B' incisa sulla parte retrostante del sostegno del busto, riferita alla collezione di Giacomo Boncompagni, poi ereditata dal principe Ludovisi. Si veda Buccino 2017b.

49 Anche Gasparri rifiuta l'ipotesi di Raspi Serra, ma sulla base del fatto che riteneva impossibile che il busto n. 133 inv. 1914 fosse stato oggetto di elogio da parte del Winckelmann: Cecchi - Gasparri 2009, p.160.

50 Eton, Topham, Bm 12,4.

51 Cfr. nota 16.

52 Zacchioli 1783, p. 54.

53 In rosso, i numeri dei marmi nell'Inventario del 1784; in nero, i numeri riportati dal Pelli.

54 Pelli in, BU 463/1; f.16 verso.

55 Mansuelli 1961, p. 76 n.77. La Domizia in questione è priva di busto.





Jennifer Cantu

VERONESE'S ANNUNCIATIONS

Paolo Caliari, called Veronese (1528-88), created many paintings of the Annunciation; twenty-six are documented by Veronese or by his workshop¹ *The Annunciation to the Virgin* (figure 1) in the collection of the Uffizi Galleries is the earliest of these works². Paolo was born in 1528 in Verona. By 1541, he was living in the house of Antonio Badile (1518-1560), whose family had trained painters for generations. Paolo's talent was so exceptional that by 1544 he had left Badile to train with Giovanni Caroto (1488-1563/66), who had more experience than the younger Badile, and was known for his studies of antiquity³. Caroto and Badile were well connected with noble families, which included relatives of the Caliari family⁴. One of Paolo's contemporaries, Gianbattista Zelotti (1526-1578), was an apprentice with Veronese in the workshop of Antonio Badile in the early 1540's.

Michele Sanmicheli (1484-1559), a prominent architect of Verona, was instrumental in Paolo's earliest commissions. In 1545, along with Zelotti and other apprentices, Paolo's first commission was to fresco the vaulted ceilings of two rooms in the palace of Count Lodovico di Canossa in Verona, designed by Sanmicheli⁵.

Over the next five years, Paolo's reputation as a painter and the noble connections of Badile, Caroto, and Sanmicheli garnered him many commissions in both fresco and canvas. These works brought him to the attention of Venetian patrons who commissioned him for works in the city⁶. By 1554, Veronese had left Verona to live in Venice. Among the works of Veronese most valued by Venetians were his devotional narratives honoring the Virgin Mary. Venetian devotion to Mary blended civic and sacred ideas⁷. The myth of the city's founding on Annunciation Day (March 25), 421 CE, when the first stones of the Church of San Giacomo di Rialto were laid, led the citizens to claim kinship with the Virgin and encouraged the Venetian belief that Mary as Virgin of the Annunciation blessed their city and its activities⁸. For Venetians, the wisdom and connection with the divine of their patron saint were a natural part of the city⁹. Present in Veronese's Annunciations is a rendition of a wise Mary aware of her part in the redemption of humanity and ready to respond¹⁰. The city's veneration of the Virgin as patroness and protector called for a woman of strength and wisdom, one



1

Paolo Veronese, Annunciation to the Virgin,
1551-56 ca., oil on canvas, 172 x 291 cm,
Gallerie degli Uffizi



2

Titian, The Annunciation,
1515-1540 ca., oil on canvas, 166 x 266 cm,
Scuola di San Rocco, Venice

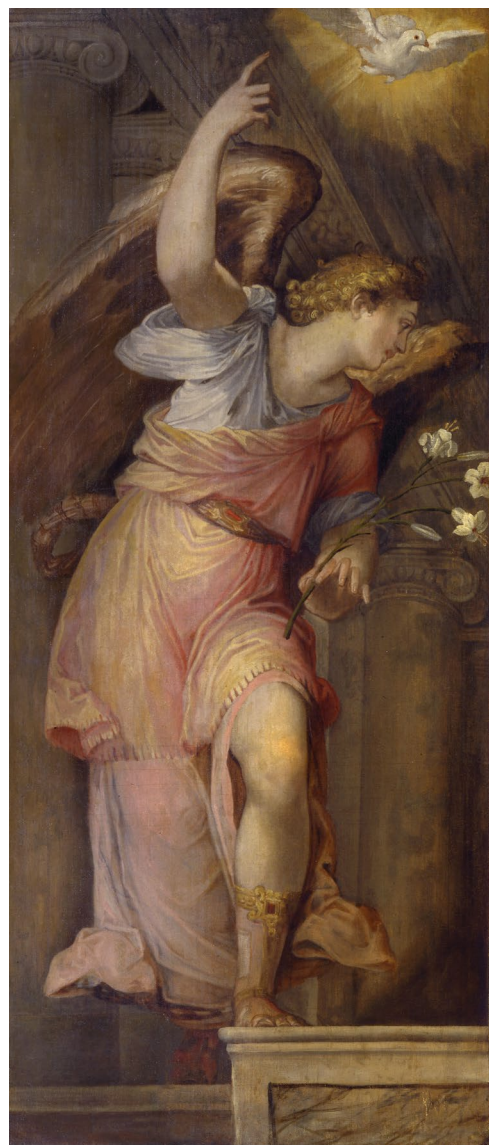
able to shield the inhabitants of the lagoon from harm, rather than a young girl who cowers in fear. Placing the event in a version of a contemporary Venetian setting emphasizes Mary's connection to the city. She is a woman of nobility, a representative of the citizens of Venice, themselves pious, obedient, graceful, and, through the vision of Saint Mark, singled out by divine favor.

Veronese's earliest Annunciation (figure 1), the horizontal canvas now in the Uffizi, Florence, painted c. 1551-56 was in the collections of the Venetian agent Paolo del Sera in the early 1600s. In 1654, the painting was purchased by the Florentine Leopoldo de' Medici, and it entered the collection of the Uffizi Gallery in 1675. The original patron and purpose for the work are unknown. Its horizontal composition, as well as the sculptural weight of the figures, recalls Titian's scene of *The Annunciation* (c. 1515-1540s), bequeathed by a donor to the Confraternity of San Rocco in 1555¹¹ (figure 2). However, the symmetry and three-part division of the Uffizi canvas are characteristic of central Italian scenes of the Annunciation. The figures of the Virgin and the Angel encounter each other within a portico; between them, a passage of monumental columns leads to an enclosed garden. These elements suggest that the Uffizi painting was an early version of the Annunciation painted in 1578 for the Scuola dei Mercanti (figure 3).



3

Veronese, The Annunciation,
1578, oil on canvas, cm 275 x 543,
Gallerie dell'Accademia, Venice (photograph by J. Cantu)



4 | 5

Gianbattista Zelotti, *Angel of the Annunciation*, *Virgin of the Annunciation*, 1551 ca., each 210 x 91 cm, Museo Civico, Padua (photograph by Giuliano Ghiraldini, courtesy of Musei Civici Padova)

Listed by the Uffizi as a work of Veronese, this Annunciation (figure 1) has also been attributed to Gianbattista Zelotti¹². Examination of the Uffizi painting reveals that the facial features of Gabriel and Mary have the softness of Zelotti, but the folds and highlighting of the clothing are characteristic of Veronese. The dynamic grouping of the cloud of putti with the dove suggest Veronese, although the dove itself resembles the one in the *Angel of the Annunciation* and *Virgin of the Annunciation*, (figures. 4, 5). made for the organ doors of the Church of the Misericordia, Padua. These were formerly thought to have been painted by Veronese but are currently attributed to Zelotti. Until the 1950s, art historians were divided in their opinions as to whether Veronese or Zelotti was the author of the Uffizi work¹³. The *Angel of the Annunciation* and *Virgin of the Annunciation* in Padua were used to support both points



6

Paolo Veronese, *Coronation of the Virgin*, 1555, oil on canvas, 200 x 170 cm, Chiesa di San Sebastiano, Venice

of view, while comparison with Veronese's *Coronation of the Virgin* (figure 6) and related works in San Sebastiano completed around the same time led to the consensus that Veronese was the author of the Uffizi's *Annunciation to the Virgin*, which became the prototype for later Annunciation paintings by Veronese and his workshop¹⁴. Though its patron and intended site are unknown, the Uffizi's *Annunciation to the Virgin* (figure 1) seems to have been impressive to the patrons of Venice; the Scuola dei Mercanti *Annunciation* and the multiple paintings derived from that prototype possess the same quality of serene monumentality. The many Annunciations made by Veronese and his shop suggest that patrons sought him out for this theme. By the last decades of the sixteenth century, he had become a specialist painter of Annunciation scenes in Venice.

Provenance of Paolo Veronese, *The Annunciation to the Virgin*, c. 1551-56, Galleria degli Uffizi, Florence: by 1654 the painting was in the collection of Paolo del Sera, Venice. Purchased in 1654 by Leopoldo de Medici, Florence, the painting entered the collection of the Uffizi Gallery in 1675; displayed in the Palatine Apartments, Pitti Palace, Florence, from 1677 until 1798, the painting was moved to the Uffizi Gallery on August 21, 1798. During World War II, it was taken to the war shelters of the Villa Medici at Poggio a Caiano on June 6, 1940. When the painting was returned to Florence (after World War II), it was placed in the Silver Museum, Pitti Palace, and it has been in the Uffizi Gallery since July 11, 1951.

Condition: Restored in 1975.

NOTES

- 1

Pignatti 1976, vol.1 pp. 107, 111, 114, 144, 161-163, 180, 184, 204-205, 207, 209, 213-214, 235, 243-246.
- 2

The placement of the Uffizi’s *The Annunciation to the Virgin* as the earliest of Veronese’s Annunciations is based on my research.
- 3

Gisolfi 2017, p. 39. For detailed information on Veronese’s training in Verona, see chapter 3, “Paolo’s Training, First Works, Early Collaboration,” pp. 39-69.
- 4

Ead., p. 40.
- 5

Rosand 2012, p. 15.
- 6

Id., p. 16.
- 7

Goffen 1986, p. 139.
- 8

Rosand 2001, pp. 12-13.
- 9

Zamperini 2014, p. 177.
- 10

Always pure and fully devoted to God, Mary lived in the temple of Jerusalem from the age of three until the age of twelve, and during that time she was granted visions of God and visits with angels, according to accounts in apocryphal gospels and devotional texts. For references to her life in the temple of Jerusalem, see Ehrman – Plese 2011, chaps. 8-11 and de Voragine – Ryan 1993, vol. 2 pp. 152-153.
- 11

Wethey 1969, p. 70.
- 12

Between 1654 and 1948 the attribution of the work went from Veronese to Zelotti, to the school of Veronese, to the studio of Zelotti and then back to Veronese (Paolucci 1979, p. 585; Ragghianti 1968, pp. 123-124).
- 13

Pignatti 1976, p. 107.
- 14

Id., p. 111.

BIBLIOGRAPHY

Badt 1981: K. Badt, *Paolo Veronese*, Köln 1981.

Brilliant 2012: *Paolo Veronese: A Master and His Workshop in Renaissance Venice*, exhibition catalogue (Sarasota, 7 December 2012 – 14 April 2013), edited by V. Brilliant, London 2012.

Cocke 2001: R. Cocke, *Paolo Veronese: Piety and Display in an Age of Religious Reform*, Burlington 2001.

Ehrman – Plese 2011: B. Ehrman, Z. Plese, *The Apocryphal Gospels: Texts and Translations*, Oxford 2011.

Gisolfi 2017: D. Gisolfi, *Paolo Veronese and the Practice of Painting in Late Renaissance Venice*, New Haven 2017.

Goffen 1986: R. Goffen, *Piety and Patronage in Renaissance Venice: Bellini, Titian and the Franciscans*, New Haven 1986.

Marini 1968: R. Marini, *L’opera completa del Veronese*, Milano 1968.

Palluchini 1939: R. Palluchini, *Mostra di Paolo Veronese: Catalogo Delle Opere*. Venezia 1939.

Paolucci 1979: A. Paolucci, *Veronese, Caliari Paolo, detto il (Verona 1528 – Venezia 1588) P1871 L’Annunciazione della Vergine* in C. Caneva (edited by), *Gli Uffizi: Catalogo Generale*, Firenze 1979, p. 585.

Pedrocco 2000: F. Pedrocco, *Titian*, New York 2000.

Pignatti 1976: T. Pignatti, *Veronese. L’opera completa*, Venezia 1976.

Pignatti – Pedrocco 1991: T. Pignatti, F. Pedrocco, *Veronese: Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1991.

Pignatti – Pedrocco 1995: T. Pignatti, F. Pedrocco, *Veronese*, 2 vols., Milano 1995.

Priever 2000: A. Priever, *Paolo Caliari, Called Veronese: 1528-1588*, Köln 2000.

Ragghianti 1968: C. L. Ragghianti, *Uffizi Florence*, New York 1968.

Romani 1991: V. Romani, *Giambattista Zelotti*, in A. Ballarini, D. Banzato (edited by), *Da Bellini a Tintoretto: Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla meta’ del Quattrocento ai primi del Seicento*, Roma 1991, pp. 202-204.

Rosand 2001: D. Rosand, *Myths of Venice: The Figuration of a State*, Chapel Hill 2001.

Rosand 2012: D. Rosand, *Paolo Caliari: A Veronese Painter Triumphant in Venice* in Brilliant 2012, pp. 14-29.

Spencer 1955: J. Spencer, *Spatial Imagery of the Annunciation in Fifteenth Century Florence*, in “Art Bulletin”, 37, 1955, 4, pp. 273-280.

de Voragine – Ryan 1993: J. de Voragine, *The Golden Legend: Readings on the Saints*. 2 vols., translated by W. Ryan, Princeton 1993.

Wethey 1969: H. Wethey, *The Paintings of Titian: Volume 1, The Religious Paintings*, London 1969.

Zamperini 2014: A. Zamperini, *Paolo Veronese*, London 2014.



Fabiana Cazzola-Senkpiel

L'ATTO DEL DIVENIRE DELL'IMMAGINE. MEDIALITÀ E TEMPORALITÀ NELL'AUTORITRATTO *POIETICO* DI ALESSANDRO ALLORI (1555)

Il presente contributo desidera fornire una lettura dell'autoritratto di Alessandro Allori (1555, fig. 1) alla luce della più recente letteratura scientifica relativa alla processualità del lavorare/operare artistico, con particolare riferimento al tema della *poiesis*¹. Quali tra le conclusioni che emergono da questi studi permettono di parlare del quadro dell'Allori come di un'immagine poietica?

Di seguito si tratta in primo luogo di esporre le caratteristiche della specificità dell'opera sia a livello di produzione che a livello di ricezione, e di delineare le qualità riguardanti l'esperienza estetica dell'immagine in questione, per poi in secondo luogo mettere in evidenza i punti d'incontro dell'immagine con le proprietà inerenti alla *poiesis*. Ipotesi di partenza è che la comprensione delle qualità poietiche dell'autoritratto dell'Allori possano chiarire la costituzione del suo significato iconico.

In atto di dipingere

L'opera dell'Allori fa parte di una serie di autoritratti dipinti a partire dalla metà del Cinquecento fino alla fine del Seicento, i quali mostrano in maniera ostentativa l'atto di dipingere. Di questa cernita di immagini del "fare artistico" fanno parte ad esempio gli autoritratti di Luca Cambiaso (fig. 2, 1570 ca., Gallerie degli Uffizi), Bernardino Licinio (1530 ca., Martin von Wagner Museum, Würzburg), Nicolò Musso (1615-1620, Collezione Mossi, Museo Civico, Casale Monferrato) e Annibale Carracci (1588-1590, Pinacoteca di Brera, Milano) e ancora di Carlo Dolci (fig. 3, 1675, Gallerie degli Uffizi).

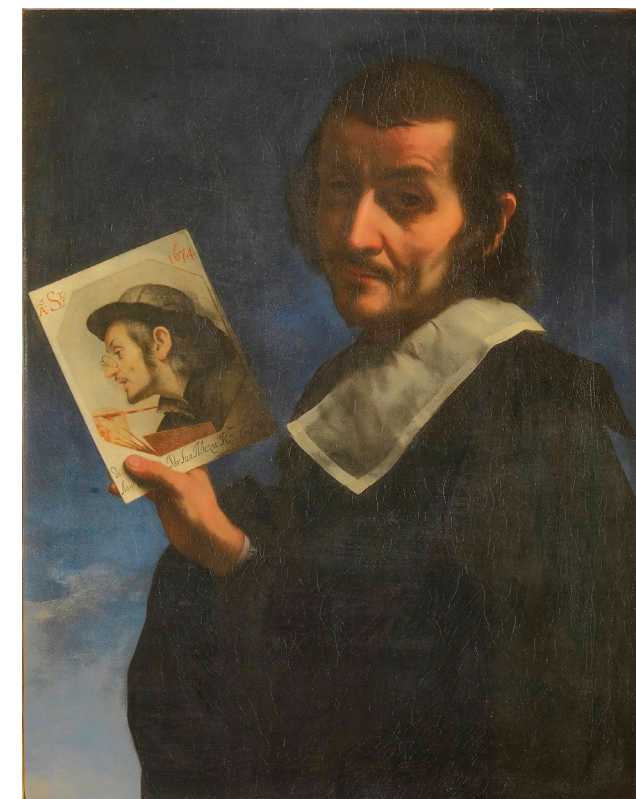
Gli strumenti tradizionali del lavoro del pittore, quali ad esempio pennello, tavolozza e tela, sono riprodotti in questa selezione di opere durante il loro impiego attivo e non semplicemente come attributo statico del mestiere. L'atto di dipingere e il divenire del quadro sono quindi il tema peculiare della rappresentazione². Questi due processi sono caratterizzati da aspetti di temporalità inerenti sia



1
Alessandro Allori,
Autoritratto, 1555,
olio su tavola, 60 x 46,5 cm,
Gallerie degli Uffizi,
inv. 1890, n. 1689



2
Luca Cambiaso, Autoritratto, 1570,
olio su tela, 86,5 x 71 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 1811



3
Carlo Dolci, Autoritratto doppio, 1674,
olio su tela, 74,5 x 60,5 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 1676

al livello di produzione che di ricezione delle opere stesse: partendo dalla messa in questione del rapporto fra immagine e tempo si possono individuare notoriamente il tempo *dell'*immagine – che verrà esposto più dettagliatamente a seguire – e la rappresentazione del tempo *nell'*immagine (ad esempio l'avanzare dell'età negli autoritratti di Luca Cambiaso e Carlo Dolci): aspetti di temporalità che a loro volta si lasciano declinare per ogni esempio in maniera peculiare.

L'atto del divenire dell'autoritratto – Alessandro Allori

Uno degli esempi di spicco tra i dipinti sopra citati, e cioè l'autoritratto di Alessandro Allori, datato attorno al 1555 (fig. 1), tematizza con una radicalità senza pari il tema della processualità del lavorare/operare artistico, sia a livello di produzione che di ricezione estetica.

La figura del pittore “in atto di dipingere” combina le caratteristiche specifiche di molti autoritratti: oltre ai già menzionati attributi del mestiere, si evidenziano le mani in movimento e lo sguardo, diretto verso l'esterno dell'immagine, nello specifico verso lo specchio. Michael Fried descrive la scena quale dispositivo speculare perpendicolare³ sulla base del rapporto spaziale ad angolo retto tra i seguenti fattori: il supporto dell'immagine (qui la tavola da dipingere), lo specchio (cioè lo strumento sussidiario essenziale per il genere in questione) e la postura del pittore all'opera.

Analizzando l'autoritratto dell'Allori si possono annotare due aspetti fondamentali che costituiscono quella che nella letteratura scientifica viene definita “autoreferenzialità dell'arte”, che qui trova espressione generale quale “pittura come tema della pittura”⁴. Gli aspetti attinenti all'autoreferenzialità sono: la riflessione sulla medialità e la riflessione sulla temporalità dell'immagine.

Medialità

Il termine “medialità” e l'aggettivo “mediale” vengono in questa sede usati facendo riferimento al tedesco *Medialität* e all'inglese *mediality*, e mirano a definire la relazione intrinseca tra il materiale del supporto fisico del quadro e la dimensione estetica dello stesso, nello specifico il concatenamento tra la tavola lignea in rapporto al motivo rappresentato (l'artista “in atto di dipingere”). Questa relazione è caratterizzata da un'interposizione delle due dimensioni e determina così la costituzione processuale del senso iconico dell'immagine. Qui di seguito si tenterà di delineare brevemente questi aspetti.

La mano destra dell'Allori, riprodotta muscolosa e plastica, afferra, leggermente rialzata, il pennello al lavoro. Della sinistra, dipinta nell'angolo inferiore del quadro, che tiene la tavolozza, si vedono solo il pollice che esce dal foro e la punta di un altro dito. Mentre il pittore lavora ad un'opera apparentemente invisibile per lo spettatore odierno⁵, il manico del pennello va a intersecare il bordo sinistro della tavola quasi perpendicolarmente. Al lato sinistro del quadro ha luogo il momento di riflessione sul rapporto tra la materialità del supporto del quadro e la superficie dipinta dell'immagine. Questa parte del bordo è rilevante perché è qui che il divenire dell'autoritratto trova il suo punto di rovesciamento (*Kippmoment/Umschlagmoment*) nell'ambito di tensione tra produzione e ricezione artistica.

Questa parte cruciale del quadro – la “marginalità programmatica”, per così dire – possiede una funzione conoscitiva nel contesto della strategia rappresentativa, poiché l'attenzione dello spettatore viene catturata e diretta verso la costituzione del suo significato/senso iconico (*ikonische Sinnkonstitution*⁶). La porzione laterale della tavola mostra sé stessa nella sua materialità e rimanda alla propria medialità; al tempo stesso vengono mostrati il processo di produzione dell'opera e il processo del divenire dell'immagine.

Come appena delineato, il pennello al lavoro⁷ durante l'atto di dipingere si trova *sul* e mostra il punto cruciale della rappresentazione, il bordo dell'immagine quale punto in cui il supporto fisico si interrompe nella sua materialità e dove ci si potrebbe aspettare – se lo scorcio scelto dall'artista per il quadro fosse più ampio⁸ – la rappresentazione di un quadro (nel quadro).

Questo dovrebbe poggiare su un cavalletto, che è qui invisibile, così come la rappresentazione del pennello termina prima del punto dove si dovrebbero trovare le setole, ovvero la parte del pennello che possiede e incarna la sua facoltà di dipingere⁹. Questa parte esecutiva e attiva di tutto l'apparato del dipingere non viene però dipinta dall'Allori; le setole sono infatti l'elemento che sotto la guida della mano in azione trasferisce e veicola i colori sulla tela/tavola e che partecipa in maniera diretta al rendere visibile la rappresentazione. Nelle parole di Quiviger: “The painter's brush is thus associated with a zone of high sensitivity, mediating perceptions of shape, texture and temperature. The tip of the brush is the place where the three-dimensional imagination of the artist encounters and overcomes the flatness of the pictorial surface in order to create figures expressive of depth and relief”¹⁰.

Questi due elementi assenti – il quadro nel quadro, le setole del pennello – danno adito alle seguenti riflessioni: da una parte la non-rappresentazione della punta del pennello indica simbolicamente la difficoltà del cogliere visivamente e di rappresentare il gesto del dipingere “in atto”, mentre cioè sta avendo luogo, e più in generale rimanda alla frammentarietà (*Bruchstückhaftigkeit*) che caratterizza il

processo artistico di produzione di ogni autoritratto, difficoltà che confina con una quasi intrinseca irrepresentabilità, un punto cieco come luogo comune dei dibattiti sul genere autoritratto¹¹; dall'altra il quadro in atto di divenire è allo stesso tempo *assente* e *presente*¹²: *assente* quale quadro-nel-quadro nel supporto fisico-materiale della tavola lignea, *presente* nella sua qualità estetica di superficie dipinta di autoritratto “in atto di dipingere”. Il termine di latenza, considerato come categoria estetica, permette a questo proposito di caratterizzare e descrivere l'essere (già) presente di una cosa che non si è ancora manifestata.

Temporalità dell'immagine

A questo punto traspare l'altro aspetto inerente all'autoreferenzialità, e cioè quello della temporalità. Come appena visto, l'immagine dell'Allori permette di fare esperienza, e così, di venire a conoscenza delle condizioni mediali di costituzione del dipinto e, di conseguenza, del senso iconico dell'immagine. La scelta dell'artista di questa inquadratura/scorcio per la rappresentazione esorta gli spettatori ad immaginare un prima, un durante e un dopo e a sviluppare così una cornice narrativa. La tensione tra *assenza* e *presenza* dell'immagine si rivela essenziale ed è determinata da uno spazio di tempo nel corso del quale ha luogo l'atto del divenire dell'immagine; il punto di partenza delle presenti riflessioni è che durante l'osservazione dell'immagine da parte di uno spettatore contemporaneo accade un 'accavallamento', cioè una sostituzione tra l'immagine assente che si trova in divenire e la stessa immagine (“divenuta”) che in senso proprio si trova già davanti agli spettatori.

Questo processo spazio-temporale attraverso il margine materiale/fisico e dimensione estetica dell'immagine si ripete e attua ogni volta che il quadro viene osservato sulla base della struttura aperta della modalità “in atto di dipingere”. La temporalità così descritta è una qualità dell'autoritratto dell'Allori di cui il quadro permette di fare esperienza. La figura di una “differenza temporale” descrive questa concezione teorica dell'immagine¹³: con ciò si fa riferimento anche al rapporto tra valenza storica del quadro come supporto materiale e l'esperienza estetica che di volta in volta i rispettivi spettatori attuano.

Riflessioni sui metodi di studio e ricezione adatti per il genere autoritratto - Specificità dell'opera e esperienza dell'immagine

Scegliendo il tema del rapporto fra immagine e tempo come filo conduttore dell'analisi della serie di autoritratti citata all'inizio del presente contributo, e in questa sede in particolare sull'esempio dell'autoritratto dell'Allori, viene fatto un tentativo – per l'investigazione storico-artistica tradizionale sicuramente poco ortodosso – di estrapolare il genere autoritratto dal contesto corrente di ricerca, e cioè ad esempio come sottogenere nell'ambito della discussione dello sviluppo del genere del ritratto e delle teorie sulle tendenze della rappresentazione di individualità così come della costruzione visiva del ruolo sociale degli artisti¹⁴, per impiegarlo come strumento di analisi delle componenti temporali dell'immagine nel più ampio contesto delle teorie dell'immagine¹⁵. Di pari passo le caratteristiche di produzione e ricezione del genere autoritratto si trovano al centro dell'analisi che conduce alle modalità di sviluppo del senso iconico dell'immagine. L'approccio appena descritto per tentare un accesso al genere autoritratto nel modo “in atto di dipingere” potrebbe essere generalizzato con le parole chiave *specificità dell'opera* e *esperienza estetica dell'immagine*.

Punto di partenza delle riflessioni sulla *specificità dell'opera* è stata la questione essenziale, che è poi anche una sfida: è possibile ad occhio nudo, senza quindi documenti scritti, iscrizioni e firme apposte all'opera o altri strumenti iconici sussidiari, distinguere tra un autoritratto e un ritratto d'artista dipinto da un altro artista¹⁶? Quali elementi intervengono a favore dell'una, quali dell'altra possibilità? Che cosa determina l'identificazione/attribuzione di un'opera quale autoritratto? Che cosa invece può negare tale attribuzione? Nello specifico, riguardo agli autoritratti “in atto di dipingere”, ci si domanda se sia possibile (di)mostrare unicamente sulla base di ciò che si vede sulla tavola o tela che gli artisti stiano davvero dipingendo se stessi e, nella fattispecie, questa stessa opera che lo spettatore contemporaneo ha davanti agli occhi in questo preciso momento e non un altro quadro rappresentante un soggetto diverso, come ad esempio un paesaggio¹⁷.

Il presente tentativo di risposta a queste domande si trova appunto nell'analisi esposta delle componenti autoreferenziali, mediali e dunque temporali dell'immagine a scopo di smascherare il procedimento di costituzione del senso iconico dell'immagine. Queste componenti sono strettamente collegate all'esperienza estetica dell'immagine, per cui l'attenzione si concentra anche sul processo di percezione/ricezione dello spettatore odierno¹⁸. Concepire la modalità “in atto di dipingere” come dispiegamento ma anche condensamento di tempo significa attribuire all'opera tratti fenomenologici e conferirle una struttura di esperienza. Come visto sopra, il bordo dell'immagine, dove poggia il pennello, diventa luogo di un avvenimento (*Ereignis*), luogo di mediazione dalla soglia materiale verso la dimensione estetica dell'opera.

Un'immagine poietica

Nel contesto della rivoluzione digitale degli ultimi anni si constata nella ricerca scientifica un aumentato interesse concernente questioni di forza produttiva dell'arte, che emerge nel contesto più ampio dei dibattiti del *material turn* e del *new materialism* riguardo al potere d'azione rispettivamente d'effetto del "materiale" (*Handlungsmacht/Wirkmacht, agency*)¹⁹. Per quanto riguarda il "fare" dell'arte si sono dimostrati di enorme portata le recenti analisi del concetto di *poiesis*²⁰: facendo ricorso alla questione di partenza del presente contributo, e cioè quali elementi emersi dalle attuali disquisizioni riguardanti la processualità dell'operare artistico permetterebbero di parlare dell'autoritratto dell'Allori come di un'immagine poietica, ne vengono di seguito esposti in maniera cursoria gli aspetti principali.

In primo luogo, nell'enunciazione sopra riportata della specificità dell'opera, trova riscontro la definizione data da Valeska von Rosen di *poiesis* quale interesse alla processualità dell'operare artistico con focus sulla genesi dell'opera che comprende: "[...] Reflexionen der Bedingungen, Möglichkeiten und Eigenschaften des verwendeten Mediums und Material [...] und insbesondere darin auch theoriehaltig ist"²¹. In secondo luogo, l'opera dell'Allori tocca due ulteriori dimensioni inerenti alla *poiesis* che Andreas Beyer ha individuato, e cioè, da una parte il trattamento nella e attraverso la rappresentazione del processo di produzione artistico nel senso di "[...] Fragen des künstlerischen Vorgehens, der Technik, des Materials [...]"²² e, dall'altra parte, *poiesis* quale elemento delle discussioni della costituzione del significato iconico ("[...] sinnstiftende Dimension der Poiesis im Sinne einer ikonischen Logik"²³).

In terzo luogo e, in maniera più generale, attraverso il coinvolgimento del concetto di *poiesis*, si fa riferimento ad una possibile relazione con quelle "immagini potenziali/in potenza" le quali secondo Dario Gamboni "[...] die aktive Teilnahme der Betrachter verlangen, um aktuell zu werden" e che "[...] ihn oder sie [den/die Betrachter = lo spettatore/la spettatrice, NdA] den aktiven Charakter der Wahrnehmung bewusst werden lassen"²⁴.

Conclusione

La rappresentazione del divenire dell'immagine per mano di Alessandro Allori riconduce alla forza produttiva dell'arte; espone la transitività della costituzione del significato iconico dell'autoritratto "in atto di dipingere" e fa così riferimento al ruolo fondamentale che la temporalità gioca in questo contesto. Sullo sfondo dell'analisi della componente autoreferenziale dell'immagine, degli aspetti concernenti la medialità e la temporalità, così come della segnalazione delle componenti poietiche, si conclude mettendo in evidenza la considerazione che l'opera dell'Allori si presta come esempio di quella conoscenza non discorsiva dell'arte, che è vincolata alla materialità dell'opera stessa quale valenza teorica sulla produzione e pratica artistica stessa,²⁵ e che viene mediata attraverso la forma di percezione peculiare all'arte.

NOTE

1 Beyer – Gamboni 2014; von Rosen *et alii* 2013.

2 Rinvio alla pubblicazione della mia tesi di dottorato che si concentra su questo tema: Cazzola 2013.

3 Fried 2010, pp. 16-37; Reynolds – Peter 2016, pp. 20-22.

4 Asemissen – Schweikhardt 1994; Stoichita 1993.

5 Peter 2016, pp. 95-97.

6 Boehm 2007.

7 Sul tema del pennello: Löhr 2013; Rosand 1996.

8 Non ho trovato nella letteratura informazioni riguardo a modificazioni del formato del supporto.

9 La rappresentazione della tavolozza con i colori esclude una possibile interpretazione alternativa del pennello quale manico di matita o punta da disegno, che, a fronte degli scritti dell'Allori sul disegno come forma artistica autonoma apparsi nel 1565, potrebbe essere proiettata a posteriori (si veda Allori 1565 e Ciardi 1971).

10 Quiviger 2003, pp. 101-113.

11 A titolo esemplare si rimanda, tra le innumerevoli riflessioni sul tema, a: Preimesberger 1999, p. 31; Derrida 1997.

12 Calabrese 2006 (p. 163, pp. 249-256) parla a questo proposito di "tautologie".

13 Rimando alle riflessioni in Cazzola 2016.

14 Preimesberger 1999; Woods-Marsden 1998; Warncke 1998; Boehm 1985. Per la ricostruzione e analisi di questi discorsi si veda anche la sintesi in Pfisterer – von Rosen 2005, pp. 12-16.

15 Pichler – Ubl 2014; Boehm 2007; Bogen 2005; Bredekamp 2003.

16 Si veda anche Pfisterer – von Rosen 2005, p. 12.

17 Si vedano considerazioni simili di Derrida (1997, pp. 62-64, p. 68), a proposito di alcuni autoritratti di Fantin-Latour; Pfisterer – von Rosen 2005, p. 18.

18 Pfisterer – von Rosen 2005, p. 15: "[...] Es ist der fiktive Betrachter vor dem Bild, zu dem sich der Künstler ins Verhältnis setzt"; Preimesberger 1999, p. 39.

19 Si veda ad esempio Heibach – Rhode 2015; Witzgall – Stakemeier 2014; Bredekamp 2010; Gell 1998; Coote – Shelton 1992.

20 Beyer – Gamboni 2014; von Rosen *et alii* 2013.

21 von Rosen 2014, p. 2; von Rosen *et alii* 2013, pp. 7-8; von Rosen 2013, p. 26.

22 Beyer 2014, p. IX.

23 Ibid.

24 Gamboni 2006, p. 63, 73.

25 von Rosen 2014, p. 2; von Rosen *et alii* 2013, p. 7.

BIBLIOGRAFIA

Asemissen – Schweikhart 1994: H. U. Asemissen, G. Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994.

Allori 1565: A. Allori, *I Ragionamenti delle regole del disegno. Dialogo sopra l'arte di disegnare le figure di Alessandro Allori*, in P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'Arte del Cinquecento*, vol. II, Milano-Napoli 1971-1977, pp. 1941-1981.

Beyer 2014: A. Beyer, *Vorwort*, in Beyer – Gamboni 2014, pp. IX-X.

Beyer – Gamboni 2014: A. Beyer, D. Gamboni (a cura di), *Poiesis. Über das Tun in der Kunst*, Berlin-München 2014.

Boehm 1985: G. Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.

Boehm 2007: G. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.

Bogen 2005: S. Bogen, *Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft*, in K. Sachs Hombach (a cura di), *Bildwissenschaft*, Frankfurt am Main 2005, pp. 52-67.

Bredekamp 2003: H. Bredekamp, *Bildwissenschaft*, in U. Pfisterer (a cura di), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart-Weimar 2003, pp. 56-58.

Bredekamp 2010: H. Bredekamp, *Theorie des Bildaktes. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Frankfurt am Main 2010.

Calabrese 2006: O. Calabrese, *Die Geschichte des Selbstporträts*, München 2006.

Cazzola 2013: F. Cazzola, *Im Akt des Malens. Aspekte von Zeitlichkeit in Selbstporträts der italienischen Frühen Neuzeit*, Paderborn-München 2013.

Cazzola 2016: F. Cazzola, *Das Malen des Malens im Selbstporträt und die Rolle der Zeit – Substitution, Transivität, "zeitliche Differenz"* in B. Kuhn (a cura di), *Selbst-Bild und Selbst-Bilder*, Paderborn-München 2016, pp. 41-56.

Ciardi 1971: R. P. Ciardi, *Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico*, in *Storia dell'arte*, 12, 1971, pp. 267-284.

Coote – Shelton 1992: J. Coote, A. Shelton (a cura di), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford 1992.

Derrida 1997: J. Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997.

Fried 2010: M. Fried, *The moment of Caravaggio*, Princeton NJ 2008.

Gamboni 2006: D. Gamboni, *Acheiropoiesis, Autopoiesis und potentielle Bilder im 19. Jahrhundert*, in F. Weltzien (a cura di), *von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006, pp. 63-74.

Gell 1998: A. Gell, *Art and agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

Heibach – Rohde 2015: C. Heibach, C. Rohde (a cura di), *Ästhetik der Materialität*, Paderborn 2015.

Löhr 2013: W. Löhr, *Autorität del pennello. Der Pinsel als Werkzeug und Bedeutungsträger im Tre- und Quattrocento*, in V. von Rosen, D. Nelting, J. Steigerwald (a cura di), *Poiesis. Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Zürich 2013, pp. 111-153.

Peter 2016: L. Peter, *The Artist at Work*, in A. Reynolds, L. Peter, M. Clayton (a cura di), *Portrait of the Artist*, London 2016, pp. 93-157.

Pfisterer – von Rosen 2005: U. Pfisterer, V. von Rosen, *Einführung*, in U. Pfisterer e V. von Rosen (a cura di), *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005.

Pichler – Ubl 2014: W. Pichler, R. Ubl, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014.

Preimesberger 1999: R. Preimesberger, *Einleitung*, in R. Preimesberger (a cura di), *Porträt*, Berlin 1999, pp. 13-64.

Quiviger 2003: F. Quiviger, *The Brush in Poetry and Practice: Agnolo Bronzino's Capitolo del pennello in Context*, in T. Frangenberg (a cura di), *Poetry on Art. Renaissance to Romanticism*, Donington 2003, pp. 101-113.

Reynolds – Peter 2016: A. Reynolds, L. Peter, *Producing and Collecting Portraits of Artists*, in A. Reynolds, L. Peter, M. Clayton (a cura di), *Portrait of the Artist*, London 2016, pp. 9-91.

Rosand 1996: D. Rosand, *Tintoretto e gli spiriti nel pennello*, in P. Rossi, L. Puppi, *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte. Atti del convegno internazionale di studi* (Venezia, 24-26 novembre 1994), Venezia 1996, pp. 133-137.

Stoichita 1993: V. I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris 1993.

von Rosen 2013: V. von Rosen, *Poiesis. Zum heuristischen Nutzen eines Begriffes für die Künste der Frühen Neuzeit*, in von Rosen et alii 2013, pp. 9-41.

von Rosen et alii 2013: V. von Rosen, D. Nelting, J.

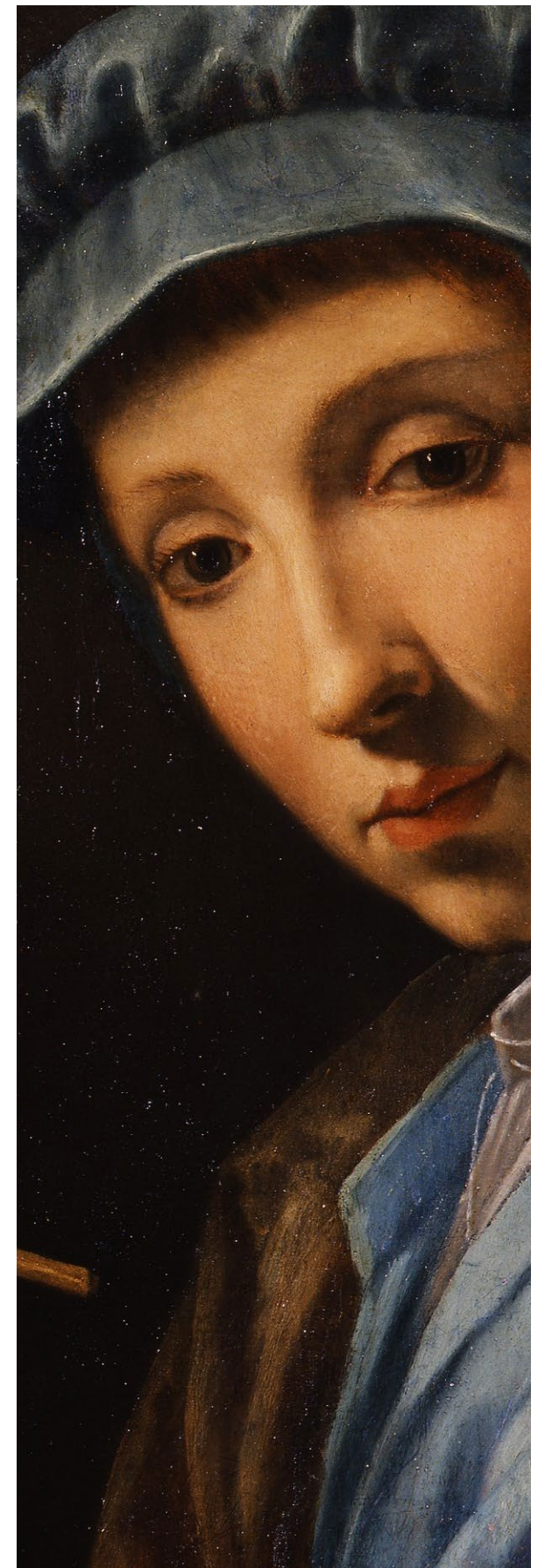
Steigerwald, *Vorwort*, in V. von Rosen, D. Nelting, J. Steigerwald, *Poiesis. Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Zürich 2013.

von Rosen 2014: V. von Rosen, *Velázquez' Poiesis. Das Porträt des Bildhauers Juan Martínez Montañés*, in Beyer – Gamboni 2014, pp. 1-21.

Warnke 1998: M. Warnke, *Individualität als Argument*, in E. Rudolph (a cura di), *Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst. Die Renaissance als erste Aufklärung*, II, Tübingen 1998, pp. 1-13.

Witzgall – Stakemeier 2014: S. Witzgall, K. Stake-meier (a cura di), *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich 2014.

Woods-Marsden 1998: J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture, The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven-London 1998.





Valeska von Rosen

THE GALLERIA DEGLI AUTORITRATTI IN THE UFFIZI

Notes on a research project on the conditions of artistic production,
modes of reception and systems of organisation in the context
of an early modern 'special collection'

In his 2007 article on the Early Modern pictorial genre of artists' self-portraits, Andreas Beyer wrote:

What is still lacking is [...] a systematic, comprehensive study of how accessible self-portraits were, how they were collected and exhibited, and thus of what their function was¹.

Unfortunately, Beyer's observation was, and remains, essentially correct: precious little is known about the original context of artists' self-portraits in the Early Modern Period. The function of a great many paintings remains obscure, as do their intended and actual audiences. It is thus particularly gratifying that we do have fairly detailed information on at least *one* such context: the special collection of self-portraits in the Uffizi, assembled from the middle of the 17th century onward, almost completely preserved and comparatively well documented. The *Galleria degli autoritratti* is by far the most ambitious and comprehensive collection of artists' self-portraits from the Early Modern Period. Founded by Cardinal Leopoldo de' Medici (1617-1675, fig. 1), who also endowed it with its specific focus on the intrapictorial negotiation of artistic 'self-creation'², the *Galleria* was expanded considerably by Grand Duke Cosimo III (1670-1723, fig. 2), at whose behest the paintings were classified and arranged systematically in a process which deliberately included the works of foreign artists, both male and female. In effect, Cosimo transferred an encyclopaedic notion of maximal completeness to this special collection³.

Over the course of the last decades, the Medici's collection of artists' self-portraits has continued to attract scholarly attention. Published in 1971, Wolfram Prinz's monograph *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien* constitutes one of the more substantial surveys dealing with the special collection⁴. As a result of Prinz's intensive source studies in the Florentine archives, his work has lost none of its relevance and has proved fundamental for subsequent research. Published as one of three projected volumes, Prinz's effort remains the most important and comprehensive contribution



1

Giovanni Battista Gaulli detto Baciccio, Ritratto del cardinale Leopoldo de' Medici, 1667, olio su tela, 73 x 60 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 2194

to the overall body of scholarship on the *Galleria*. Yet, inevitably, some of Prinz's findings are partially obsolete after the passage of close on fifty years, not to mention incomplete: volumes two and three were planned as fully illustrated critical catalogues containing the works of Italian and non-Italian artists, but the project never came to fruition – in the end, not even the archive material edited by Anna Maria Ciaranfi was published⁵. At first, the planned catalogue of Dutch and Flemish self-portraits likewise remained unfinished: initiated by Karla Langedijk, it was the then director of the KHI, Gerhard Ewald, who finally saw the project to completion in 1992⁶.

A complete overview of all the works in the *Galleria*, a large number of which were exhibited since 1973 in the *Corridoio Vasariano* under severely limited access (figs. 3, 4) and were moved to the museum's depository in 2017 for conservational reasons, was provided in Luciano Berti's *Catalogo Generale* of the Uffizi's collections from 1979⁷. In its wake, Miriam Fileti Mazza investigated the criteria that governed the acquisition of paintings for Leopoldo's collection in a series of four volumes published under the title *Archivio del Collezionismo Mediceo. Il Cardinal Leopoldo*, in which she analysed Leopoldo's extensive correspondence with his various 'agents'⁸. In the following years, research remained focussed on individual self-portraits and continued to adhere closely to Prinz's central



2

Giovanni Gaetano Gabbiani, Ritratto di Cosimo III de' Medici, 1722, olio su tela, 141 x 118 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 2250

premises. Particularly noteworthy in this context are Caterina Caneva and Maria Sframeli, whose works shed light on the exacting criteria paintings had to meet in order to qualify for purchase and inclusion in Leopoldo's collection⁹. Giovanna Giusti Galar-di provided further notable treatments of specific groups of self-portraits¹⁰. Another scholar who deserves particular mention is Silvia Meloni Trkulja¹¹, who examined the ways in which individual paintings were exchanged with other noble houses.

That the collection of artists' self-portraits has now become the object of further research in a project financed by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG)¹² is due to two main reasons.

First, the last years have seen the publication of a multitude of documents edited and transcribed under the supervision of Paola Barocchi via the website *Memofonte*, for example various inventory lists pertaining to the House of Medici¹³, a large part of Leopoldo de' Medici's correspondence¹⁴, but also a rich variety of source material referring to the history of the collection under the Habsburgs and the museum's first directors¹⁵. In cooperation with Gloria Chiarini de Anna, Barocchi also published the letters written by Leopoldo's and Cosimo's 'agents', along with a study of the Medici's preferences in terms of the Italian regions represented by the artworks that were



3
Veduta interna
del Corridoio Vasariano



4
Veduta esterna
del Corridoio Vasariano

purchased for their collection¹⁶. The Florentine *Archivio di Stato*, too, has made a large quantity of documents available online in a digital format, an archival treasure trove that is still awaiting detailed analysis¹⁷. What is more, the body of research on the development of the Uffizi into a ‘modern’ public collection has grown substantially¹⁸, with recent scholarship proposing a re-evaluation of long-established explanatory paradigms¹⁹, particularly in regard to the ‘rupture’ that was traditionally thought to have occurred around 1800 in the wake of the establishment of state-run museums. A second reason is to be found in the fact that the theoretical framework of research on (self)portraiture has shifted considerably in the recent past, which in turn has had a substantial impact on the interpretation of the *Galleria*’s specific structure and composition. Prinz himself remained firmly embedded in a tradition which subscribed to Waetzoldt’s²⁰ notion of the “autonomous” (self-)portrait as the quintessential expression of a self-aware subject qualifying as a precursor of the “modern artist”²¹ – it was only logical for him to consider the Florentine *Galleria* as a continuation of the collections of paintings of *uomini famosi*. Prinz also conceptualised self-portraits as “painted autobiographies” [“gemalte Selbstbiographien”] to which the viewers’ interest in the depicted “personalities”²² corresponded, an approach based on a genuinely

bourgeois 19th century aesthetics of expression that has come in for well-deserved criticism in the more recent past²³. Regrettably, when Prinz interpreted the Medici’s interest in genuine self-portraits (as opposed to portraits of artists by other artists) along the lines of the 19th century discourse of originality, this led him to largely overlook the paintings’ focus on the process of artistic production, along with all aspects of artistic self-fashioning in the Renaissance mould²⁴ – a concept that has since brought about a veritable paradigm shift in research on self-portraiture in general²⁵. Given the abundance of well-documented self-portraits in the Florentine collection, the *Galleria* seems singularly well-suited to deploy this momentous concept. The project seeks to reconstruct the relevant practices associated with the establishment, the organisation and the public display of this collection of paintings, taking into account the fact that the *Galleria* is a special case in that it focuses on just one particular genre. The period being examined stretches from the collection’s establishment and systematisation by Leopoldo and Cosimo III to the completion of its transformation into a well-published, state-run collection accessible to the general public towards the end of the 18th century. Based on the various written sources in which the paintings are discussed, the project seeks to establish the modes of re-



3

Johannes Gump, Autoritratto, 1646,
olio su tela, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 1901

ception of Early Modern artists' self-portraits in exemplary fashion. It is further assumed that the existing evidence will make it possible to indirectly reconstruct the conditions under which the artists were producing their works.

The project's goal is to come to an understanding of the structures and practices associated with the establishment of the collection, with the way in which the self-portraits were classified and displayed, as well as with the conditions under which the paintings were produced and viewed. In order to fulfil this task, the research perspective will alternate between a macroscopic view of the collection as a whole and a microscopic view that focuses on individual paintings.

Two closely linked research areas will be examined: the pictorial object, or the self-portrait *qua* genre; and the self-portrait in its functional context as part of a collection. In regard to the first field of inquiry, the project draws on the fact that numerous documents referring to the purchasing and/or commissioning of the artworks and to the response they elicited are extant, documents which reveal the ways in which the paintings were perceived and discussed, and which also shed light on how they were traded, performatively staged, publicly presented or bestowed as a gift. Remarkably, the paintings in question are part of a subgenre of portraiture for which no concise terminology existed at the time of their creation – all that was available were circumscriptions such as “ritratto” or “fatto di sua mano”²⁶. The documents allow us to reconstruct to a large extent the discursive framework within which these paintings were situated. Both Leopoldo and Cosimo III set out their preferences in regard to the thematic direction of the paintings, explicitly requiring them to make visible the process of artistic production. On this basis, a persistent strand of scholarship is revealed as having its roots in the bourgeois 19th century notion of the supposedly “autonomous” self-portrait as the product of an essentially “modern” artistic subject, its purpose being the “expression” of the latter’s self-image and personal experiences. Inextricably linked to 19th century aesthetics of originality and expression²⁷, this concept cannot simply be transferred to an Early Modern context. On the contrary, the project will follow the lead of recent research²⁸ in demonstrating that a large part of the appeal of producing a self-portrait with the help of a mirror (fig. 5) lay in the fact that it provided an occasion to reflect on the act of artistic production as such – after all, before the invention of the genre of the gallery picture, the artist’s self-portrait was practically the only pictorial genre which allowed for this type of self-reflexivity to be displayed.

A second field of inquiry is dedicated to the analysis of the *Galleria*’s relevant structural properties, along with the associated practices in terms of its organisation, presentation and publication, but also its treatment in academic research. This involves a survey of the collection’s genesis and systematisation, with a particular focus on an acquisition policy that was governed by regional and national criteria, as well as by an historical interest that changed over time. The latter aspect is to be explored via an examination of when and under which circumstances artworks produced in earlier centuries were purchased. The project’s findings will be brought into relation to the large-scale historiographical projects of the time, especially Filippo Baldinucci’s *magnum opus* on the lives and works of notable artists²⁹, which replaced Vasari’s Tuscan perspective with an awareness of the pluriregionality and plurinationality of art – a corresponding focus on both Venetian and Dutch painting is clearly evident in the *Galleria*’s collection³⁰. Further issues to be examined are the criteria and patterns according to which the paintings were organised and hung, including the fact that the canvasses were trimmed to a uniform format³¹, as well as the ‘mobility’ of individual works wi-

thin the collection: which principles guided the distribution of paintings between certain locations in the Medici's residence such as the Grand Ducal apartments, the *Stanza dei Pittori*, the *Guardaroba* at the Palazzo Vecchio, and later also the depot³²? A further desideratum is a detailed analysis of practices of exchange with a particular focus on how the collection was integrated into the courtly system of patronage and gift-giving, and which role the canvasses played in the public staging of princely conduct. Leopoldo's correspondence with his 'agent' Paolo del Sera clearly suggests that the paintings formed part of a system of reciprocity: for example, high-quality Tuscan wine was given in exchange for self-portraits³³. Artists, too, frequently received medals, coins or vials containing physic as a token of gratitude for their self-portraits. As Meloni Trkulja has demonstrated, Cosimo III continued this practice: in 1682, Carlo Maretti was rewarded for his self-portrait with a silver bowl filled with 100 *scudi* and fresh fruit, a small box containing medicinal oils and a fine gold medal³⁴.

In yet another step, the various forms in which the collection was published will be examined based on existing research on the structure and function of catalogues and illustrated anthologies (*Galeriewerke*)³⁵. In this context, the main focus will be on the implicit logic underlying the selection of objects, the specific form in which they were presented (especially in regard to the relationship between paintings and scholarly apparatus on the one hand, and to the works' conformity with certain norms, e.g. in terms of composition, on the other hand) and the intended effects.

A final key issue is how the visibility of the artists' self-portraits was regulated, or in other words, which groups of visitors – e.g. artists seeking to copy the paintings, connoisseurs, “ordinary” citizens – had access to the collection and under which circumstances. Anna Floridia's research on the way in which the collection was opened up to a wider public has proved seminal in this context³⁶. Using visitor lists compiled by the collection's first antiquary and director, Antonio Cocchi, Floridia was able to reconstruct the number of visitors and their social and professional backgrounds. Since her findings apply to the Medicean collections *in toto*, no specific conclusions as to the accessibility of the collection of artists' self-portraits can be drawn. We do know, however, that artists who wanted to visit the collection for study purposes were required to submit a self-portrait of their own³⁷.

All of these research areas will be investigated against the backdrop of the Uffizi's transformation from a princely collection to one that was under public administration, but still remained under Grand Ducal aegis. In so doing, the project's guiding question will be who became the key figures in the running of the *Galleria* after the “Elettrice Palatina”, Anna Maria Luisa de' Medici (fig. 6), gifted the collection to the city of Florence³⁸ – the directors, Florence's lower nobility or the Habsburg-Lorraine Grand Dukes – and how power and authority were distributed among these groups of stakeholders. By keeping a keen eye on the continuities involved in the processes of change that took pla-



6

Giovanni Gaetano Gabbiani, *Ritratto di Anna Maria Luisa de' Medici*, 1726, olio su tela, 143 x 118 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 2256

ce in the 18th century, the project aligns itself with recent tendencies in museographical research in that it seeks to demonstrate that the narrative of a linear development from a predominantly representative and largely inaccessible private collection to a 'modern' (i.e. public and state-owned) one can no longer be sustained.

Translation from German by Martin Bleisteiner

NOTES

- 1 Beyer 2007, pp. 9-13, p. 13: “Noch fehlt [...] eine systematische, übergreifende Studie über die Zugänglichkeit, die Sammelpraxis, die Ausstellung und damit die Funktion des Selbstportraits.” (transl. Martin Bleisteiner).
- 2 For a recent discussion of Leopoldo de’ Medici’s collection interests, see Conticelli *et alii* 2017.
- 3 See also the articles by Anna Maria Procajlo and Isabell Franconi, soon to be published in the next magazine.
- 4 Prinz 1971.
- 5 Meloni Trkulja 1997, pp. 429-434.
- 6 Langedijk 1992.
- 7 Berti 1979.
- 8 Fileti Mazza 1987; Ead. 1993; Ead. 1998; Ead. 2000.
- 9 Caneva 1990, pp. 15-45; Id. 2002; Sframeli – Giusti Galardi 2007; see also Osano 2010.
- 10 Giusti Galardi 2010, pp. 212-221; Ead. 2010 and Ead. 2013; Ead. 2014.
- 11 Meloni Trkulja 1994, pp. 596-625.
- 12 The project is carried out under the direction of Prof. Dr. Valeska von Rosen and her assistants, Dr. des. Isabell Franconi and Anna Maria Procajlo M.A.; inaugurated in June 2018 at the Ruhr-Universität Bochum, it was transferred to Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf following Prof. von Rosen’s appointment to a professorship there in spring 2019. The project is a collaborative effort with the Galleria degli Uffizi (Dr. Eike Schmidt) and the Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Munich (Prof. Dr. Ulrich Pfisterer).
- 13 <http://www.memofonte.it/ricerche/collezionismo-mediceo/#inventari>
- 14 <http://www.memofonte.it/ricerche/collezionismo-mediceo/#cardinal-leopoldo-de-medici>
- 15 <http://www.memofonte.it/ricerche/collezionismo-lorenese/>
- 16 Barocchi – Chiarini de Anna 1976; see also note 6.
- 17 <http://www.archiviodistato.firenze.it/archividigitali/complesso-archivistico/?id=22>

- 18 Spalletti 2013, pp. 122-131; Id. 2010; Brugnoli 2010; Fileti Mazza 2009; Ead. *et alii* 2007; Ead. – Tomasello 2003; Fileti Mazza 1999; Barocchi 1983, pp. 49-150; C. Acidini Luchinat 1998, pp. 17-30.
- 19 Savoy 2015, pp. 13-45; Marx – Rehberg 2006; Sheehan 1994, pp. 855-874.
- 20 Waetzoldt 1908.
- 21 Prinz 1971, p. 13.
- 22 Idem, p. 14.
- 23 Pfisterer – von Rosen 2005, pp. 12-16; Groebner 2004, pp. 16-21; Bredekamp 2000, pp. 191-240; Woods-Marsden 1998, pp. 13-15.
- 24 Greenblatt 2005.
- 25 Stoichiță 1998; Woods-Marsden 1998; Preimesberger 1999, pp. 13-64; Beyer 2002; Pfisterer – von Rosen 2005; Calabrese 2006; Cazzola 2013.
- 26 Leopoldo de’ Medicis estate inventory (ASE, GM 826, 1675-1676) lists about 75 paintings referred to as “(fatto) di sua mano”. For detailed information, see the essay by Anna Maria Procajlo soon to be published in the next magazine.
- 27 Abrams 1971, esp. pp. 21-23.
- 28 Cazzola 2016, pp. 41-56, pp. 372-373; Ead. 2013; Calabrese 2006; Beyer 2002; Preimesberger 1999, pp. 13-64; Stoichiță 1999; Woods-Marsden 1998; Woodall 1997; Raupp 1984.
- 29 Baldinucci 1681-1728; see also Franconi 2018.
- 30 Langedijk 1992.
- 31 In the course of the collection’s reconstruction and reorganisation, two standardised formats and uniform frames featuring a small plaque with the artist’s name were established (72 x 58 cm or 35 x 30 cm). As a result, some paintings had to be trimmed and others enlarged: “L’anno 1709, avendo voluto il Serenissimo Granduca Cosimo ridurre tutte le tele de’ ritratti de’ pittori della sua Real Galleria ad una maggiore ed eguale misura, ed essendovi già fra quelli di minor misura il ritratto del nostro Onorio, fatto da esso in sua gioventù e perciò in questo tempo poco somigliante attesa la maggiore età del pittore, volle che ne facesse un altro della destinata grandezza. Il quale fatto e ricevuto, con somma soddisfazione dello stesso Serenissimo Granduca, diedegli questi una nobil ricompensa, oltre al primo ritratto: che gli fu restituito e poi, per buon prezzo, veduto a Carlo Ughi dal Medesimo Onorio”. (Baldinucci – Matteoli 1975, p. 56).

- 32 The self-portrait of Andrea del Sarto, for example, was recorded as being located in the Guardaroba as early as 1609 and was moved to the Tribuna the following year. When it was included in the collection of self-portraits is unclear. However, it is not yet listed as part of the *Stanza dei Pittori* in the Palazzo Pitti in Leopoldo’s estate inventory. See Berti 1979, n. A23, p. 789; Caneva 2002, n. 1, p. 181.
- 33 Goldberg 1983, p. 69.
- 34 Meloni Trkulja 1994, p. 596.

- 35 Polleroß 2015, pp. 117-157; Bähr 2009; Valter 1995.
- 36 Floridia 2007.
- 37 Meloni Trkulja 1994, pp. 596-597.
- 38 With the *Patto di Famiglia* of 31 October 1737, Anna Maria Luisa de’ Medici endowed all the possessions of the Medici to Florence and stipulated that these should never leave the city. For additional information on the *Patto di Famiglia*, see Acidini 2006, pp. 18-23; Casciu 2006, pp. 30-57; Conticelli 2006, pp. 94-97.

BIBLIOGRAPHY

Abrams 1971: M. H. Abrams, *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, London 1971.

Acidini Luchinat 1998: *Von der Sammlung zum Museum: die Schätze der Medici*, in *Die Pracht der Medici: Florenz und Europa*, exhibition catalogue (Monaco, 4 dicembre 1998 - 21 febbraio 1999, Vienna, 7 marzo - 6 giugno 1999, Château de Blois, 26 giugno - 17 ottobre 1999), edited by C. Acidini Luchinat, M. Scalini, Munich, 1998, pp. 17-30.

Acidini 2006: C. Acidini, *Nella luce del Patto di famiglia*, in Casciu 2006, pp. 18-23.

Bähr 2009: A. Bähr, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660-1800): von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband*, Hildesheim 2009.

Baldinucci 1681-1728: F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura ed architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all’antica loro perfezione. Opera di Filippo Baldinucci Fiorentino distinta in secoli, e decenali*, Firenze 1681-1728.

Baldinucci – Matteoli 1975: F.S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, edited by A. Matteoli, Roma 1975.

Barocchi – Chiarini de Anna 1976: P. Barocchi, G. Chiarini de Anna, *Omaggio a Leopoldo de’ Medici*, vol. I, Firenze 1976.

Barocchi 1983: P. Barocchi, *La storia della galleria e la storiografia artistica*, in AA.VV., *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), vol. I, Firenze 1983, pp. 49-150.

Berti 1979: L. Berti (edited by), *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Firenze 1979.

Beyer 2002: A. Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, Munich 2002.

Beyer 2007: A. Beyer, *Künstlerbild und Selbstbild, in Das Portrait: eine Bildgattung und ihre Möglichkeiten*, 69. Kunsthistorischer Studierendenkongress Berlin 2005, edited by M. Steinbrück, Munich-Berlin 2007.

Brekamp 2000: H. Bredekamp, *Das Mittelalter als Epoche der Individualität*, in *Individualität*, edited by Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlin 2000.

Brugnoli 2010: M. V. Brugnoli, *Dal privato al pubblico: Note sul collezionismo d’arte e antichità dall’antico al sec. XVII*, (Saggi di storia dell’arte), edited by E. Borsellino, Roma 2010.

Calabrese 2006: O. Calabrese, *Die Geschichte des Selbstporträts*, Munich 2006.

Caneva 1990: *Storia di una collezione*, in *Autoritratti dagli Uffizi da Andrea Del Sarto a Chagall*, exhibition catalogue (Roma, 1 marzo 1990 - 15 aprile 1990), edited by C. Caneva, Roma 1990.

Caneva 2002: C. Caneva (edited by), *Il corridoio vasariano agli Uffizi*, Firenze 2002.

Casciu 2006: *Principessa di gran saviezza. Dal fasto barocco delle corti al Patto di famiglia*, in *La Principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, exhibition catalogue (Galleria Palatina, Firenze, 23 dicembre 2006 - 15 aprile 2007), edited by S. Casciu, Livorno 2006, pp. 30-57.

Cazzola 2013: F. Cazzola, *Im Akt des Malens: Aspekte von Zeitlichkeit in Selbstporträts der italienischen Frühen Neuzeit*, Paderborn-Munich 2013.

Cazzola 2016: F. Cazzola, *Das Malen des Malens im Selbstporträt und die Rolle der Zeit: Substitution, Transivität, 'zeitliche Differenz'*, in *Selbst-Bild und Selbst-Bilder: Autoporträt und Zeit in Literatur, Kunst und Philosophie*, Konferenzschrift, Interdisziplinäre Tagung "Selbst-Bilder, Zeit-Bilder", Eichstätt 19-21 September 2013, edited by B. Kuhn, Paderborn 2016, pp. 41-56, pp. 372-373.

Conticelli 2006: G. Conticelli, *L'Elettrice Palatina e il Patto di famiglia: alle radici della legalità costituzionale dei beni culturali*, in Casciu 2006, pp. 94-97.

Conticelli et alii 2017: *Leopoldo de Medici. Principe dei collezionisti*, exhibition catalogue (Firenze, 07 novembre 2017 - 28 gennaio 2018), edited by V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli, Firenze 2017.

Fileti Mazza 1987: M. Fileti Mazza, *Archivio del collezionismo mediceo. Il Cardinal Leopoldo: Rapporti con il mercato veneto*, vol. I, edited by G. Gaeta Bertelà, Firenze 1987.

Fileti Mazza 1993: M. Fileti Mazza, *Archivio del collezionismo mediceo. Il Cardinal Leopoldo: Rapporti con il mercato emiliano*, vol. II, Milano 1993.

Fileti Mazza 1998: M. Fileti Mazza, *Archivio del collezionismo mediceo. Il Cardinal Leopoldo: Rapporti con il mercato romano*, vol. III, Firenze 1998.

Fileti Mazza 1999: M. Fileti Mazza, *Galleria degli Uffizi 1758-1775: la politica museale di Raimondo Cocchi*, Modena 1999.

Fileti Mazza 2000: M. Fileti Mazza, *Archivio del collezionismo mediceo. Il Cardinal Leopoldo: Rapporti con il mercato di Siena, Pisa, Firenze, Genova, Milano, Napoli e altri centri minori*, vol. IV, Firenze 2000.

Fileti Mazza - Tomasello 2003: M. Fileti Mazza, B. Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1775-1792: Un laboratorio culturale per Giuseppe Pelli Bencivenni*, Modena 2003.

Fileti Mazza et alii 2007: M. Fileti Mazza, E. Spalletti, B. M. Tomasello, *La galleria "rinnovata" e "accresciuta": gli Uffizi nella prima epoca lorenese*, Firenze 2007.

Fileti Mazza 2009: M. Fileti Mazza, *Storia di una collezione dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'Età moderna*, Firenze 2009.

Floridia 2007: A. Floridia, *Forestieri in Galleria: Visitori, direttori e custodi agli Uffizi dal 1769 al 1785*, (Gli Uffizi: Studi e Ricerche 15), Firenze 2007.

Franconi 2018: I. Franconi, 'Un non so che della storia'. Die Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua (1681-1728) von Filippo Baldinucci und ihre Verortung in der europäischen Kunsthistoriographie im 17. Jahrhundert, Diss. Bochum 2018.

Giusti Galardi 2010: G. Giusti Galardi, *Gli artisti svizzeri nella collezione degli autoritratti agli Uffizi*, in "Arte & Storia", XI, 2010, 48, pp. 212-221.

Giusti Galardi 2010a: *Autoritratte: Artiste di capriccioso e destrissimo ingegno*, exhibition catalogue (Firenze, 17 dicembre 2010 - 30 gennaio 2011), edited by G. Giusti Galardi, Firenze 2010.

Giusti Galardi 2013: *Gli autoritratti ungheresi degli Uffizi*, exhibition catalogue (Firenze, 10 ottobre 2013 - 30 novembre 2013), edited by G. Giusti Galardi, Firenze 2013.

Giusti Galardi 2014: *Gli autoritratti belgi degli Uffizi: Dall'Ottocento ai nostri giorni*, exhibition catalogue (Firenze, 9 giugno 2014 - 5 luglio 2014), edited by G. Giusti Galardi, Firenze 2014.

Goldberg 1983: E. Goldberg, *Patterns in late Medici Art Patronage*, Princeton 1983.

Greenblatt 2005: S. Greenblatt, *Renaissance self-fashioning*, Chicago 2005.

Groebner 2004: V. Groebner, *Der Schein der Person. Steckbrief. Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters*, Munich 2004.

Langedijk 1992: K. Langedijk, *Die Selbstbildnisse der holländischen und flämischen Künstler in der Galleria degli Autoritratti der Uffizien in Florenz*, Firenze 1992.

Marx - Rehberg 2006: B. Marx, K. S. Rehberg, *Sameln als Institution: von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, Munich 2006.

Meloni Trkulja 1994: S. Meloni Trkulja, *Die Sammlung von Malerselbstbildnissen*, in M. Gregori (edited by), *Uffizien und Palazzo Pitti: Die Gemäldesammlungen von Florenz*, Munich 1994.

Meloni Trkulja 1997: S. Meloni Trkulja, *Autoritratti degli Uffizi: novità*, in C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P. Donati, B. Santi (edited by), *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Firenze 1997, pp. 429-434.

Osano 2010: *Autoritratti dalla collezione della Galleria degli Uffizi*, exhibition catalogue (Tokyo, 11 settembre - 11 novembre 2010), edited by S. Osano, Tokyo 2010.

Pfisterer - von Rosen 2005: U. Pfisterer, V. von Rosen (edited by), *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstbildnisse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005.

Polleroß 2014: F. Polleroß, *Die Kunstgeschichte und ihre Bilder im 17. Jahrhundert: Reiseführer und Sammlungskataloge*, in "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", XLI, 2014(2015), pp. 117-157.

Preimesberger 1999: *Einleitung*, in R. Preimesberger, H. Baader and N. Suthor (edited by), *Porträt*, Berlin 1999, pp. 13-64.

Prinz 1971: W. Prinz, *Galleria degli Uffizi. Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien in drei Bänden*, vol. I, Berlin 1971.

Raupp 1984: H. J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim 1984.

Savoy 2015: B. Savoy (edited by), *Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert*, in *Tempel der Kunst: die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*, Cologne, 2015, pp. 13-45.

Sframeli - Giusti Galardi 2007: *I volti dell'arte dalla collezione degli Uffizi*, exhibition catalogue (Venezia, 27 gennaio - 6 marzo 2007), edited by M. Sframeli and G. Giusti Galardi, Milano 2007.

Sheehan 1994: J. Sheehan, *Von der fürstlichen Sammlung zum öffentlichen Museum: Zur Geschichte des deutschen Kunstmuseums*, in A. Grote (edited by), *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, (Berliner Schriften zur Museumskunde 10), Opladen 1994, pp.855-874.

Spalletti 2010: E. Spalletti, *La Galleria di Pietro Leopoldo. Gli Uffizi al tempo di Giuseppe Pelli Bencivenni*, (Gli Uffizi. Studi e Ricerche 20), Firenze 2010.

Spalletti 2013: E. Spalletti, *Entstehen und Konsolidierung der Florentiner Museumslandschaft in der Zeit der Habsburg-Lothringer in Florenz!*, exhibition catalogue (Bonn, 22 November 2013 - 9 March 2014), edited by S. Bietoletti, Munich 2013, pp. 122-131.

Stoichiță 1998: V. Stoichiță, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, Munich 1998.

Stoichiță 1999: V. Stoichiță, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, Munich 1999.

Valter 1995: C. Valter, *Studien zu bürgerlichen Kunst- und Naturaliensammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Diss. Aachen 1995.

Waetzoldt 1908: W. Waetzoldt, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908.

Woodall 1997: J. Woodall (edited by), *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester 1997.

Woods-Marsden 1998: J. Woods-Marsden, *Renaissance self-portraiture: the visual construction of identity and the social status of the artist*, New Haven 1998.



Maria Vittoria Thau

ALESSANDRO MAZZANTI, RESTAURATORE DI “SOMMA DILIGENZA E RARA PERIZIA”

Considerato studente “savio” e dalla condotta morale ineccepibile, Alessandro Mazzanti (Firenze, 1824-1893), dopo essersi formato all’Accademia di Belle Arti di Firenze, comprendendo di non possedere uno “straordinario ingegno per l’arte”, optò per la professione di conservatore prima e di restauratore poi, finendo con il risultare personalità centrale della conservazione e del restauro dei dipinti delle RR. Gallerie fiorentine nel primo trentennio sabaud¹.

Grazie alla ricerca archivistico-documentaria condotta è stato possibile ricostruire la figura di Mazzanti in tutte le sue sfaccettature, tanto da permetterle di emergere dall’anonimato in cui sembrava relegata, rivelando un’attività e un campo d’azione ben più ampi di quanto si potesse immaginare inizialmente². I tanti restauri, le perizie e le consulenze condotte per diverse istituzioni fiorentine e l’appartenenza all’ambiente del commercio antiquario, sono tutti elementi che fanno di Mazzanti una personalità poliedrica, impegnata su più fronti e realtà, capace di coniugare esigenze del restauro sia pubblico che privato.

La vita di Alessandro Mazzanti si può suddividere in tre periodi contraddistinti da tre diversi campi di applicazione: la formazione accademica (1837-1851), gli anni legati all’Arcispedale di Santa Maria Nuova (1870-1885) e quelli impegnati come restauratore esterno delle RR. Gallerie (1858-1893), oggetto di analisi in questa occasione. Per quanto riguarda l’arco di tempo intercorso tra la fine degli studi e il primo incarico come restauratore, purtroppo le carte d’archivio non forniscono notizie, ma è ipotizzabile che, in occasione delle Esposizioni della Società Promotrice di Belle Arti tra il 1854 e il 1856, il giovane Mazzanti abbia venduto i ritratti da lui realizzati, “assai lodati per correttezza di disegno e perfetta rassomiglianza”, come ricorda Cosimo Conti (1825-1896) nel necrologio del suo amico³.

Le RR. Gallerie tra Granducato Lorenese e Regno d'Italia

Per una corretta trattazione della vita del restauratore fiorentino, non si può prescindere da una seppur sintetica visitazione della storia della conservazione delle opere d'arte e dei cambiamenti politico-amministrativi succedutisi negli anni corrispondenti alla sua attività.

Il periodo in cui Alessandro Mazzanti esercitò la professione di restauratore (complessivamente 1858-1893) coincise con quello di passaggio dal Granducato di Toscana al Regno d'Italia. È questa un'epoca caratterizzata da grandi trasformazioni e, come avviene nelle fasi di transizione, allora si verificò una coesistenza di norme: quelle lorenese e le prime disposizioni nazionali in materia di tutela, di conservazione e di restauro dei manufatti artistici. È per tale ragione che nella figura di Mazzanti troveremo caratteri propri della cultura del restauro granducale come di quella unitaria. L'ampia documentazione archivistica attesta che, esattamente come Vittorio Sampieri (1760-1823) e Ulisse Forni (1814-1867), i restauratori certamente più significativi della scuola fiorentina del restauro dell'Ottocento, anche Alessandro Mazzanti si formò all'Accademia di Belle Arti, quando la figura professionale del restauratore ancora coincideva con quella dell'artista.

Come ricostruito da Cristina Giannini, a cui si devono gli importanti contributi sulla critica e la storia del restauro tanto italiano quanto europeo, le RR. Gallerie avevano acquisito il ruolo di vera e propria istituzione depositaria della tutela, della conservazione e del restauro del patrimonio artistico lorenese a seguito dell'istituzione, per volere del granduca Pietro Leopoldo (1747-1792), della figura del restauratore interno prima (1766) e di quella del Direttore poi (1769)⁴. È così che prese corpo l'organico delle Gallerie, sotto la cui giurisdizione rientravano i beni conservati presso gli Uffizi, la Palatina e l'Accademia, così come quelli dispiegati su tutto il territorio granducale (ville medicee, chiese, conventi e palazzi), tanto da anticipare l'organismo di tutela per eccellenza – la Soprintendenza – istituito nel 1907. Le Gallerie erano quindi composte dal Direttore, il quale agiva a diretto contatto con il Granduca ed era depositario dell'intero potere decisionale, da tre restauratori (Primo, Secondo e Aiuto restauratore), gli Ispettori e una serie di collaboratori esterni che si aggiungevano all'organico dell'istituzione museale quando e se necessario⁵. La struttura così organizzata ebbe modo di operare secondo un agire caratterizzato da “semplici e continue diligenze”, portate quotidianamente avanti da tutto l'organico nei diversi ordini e gradi sino all'Unità d'Italia, quando le cose cambiarono significativamente⁶. La prassi operativa granducale prevedeva un monitoraggio regolare e continuo dello stato di salute dei manufatti artistici, grazie allo stretto contatto tra tutti i soggetti menzionati. Al contempo, il *modus operandi* dell'epoca prevedeva una constatazione dello stato di conservazione del

bene (che fosse pubblico o privato sottoposto a vincolo di tutela) da parte di uno dei restauratori e dell'Ispettore, per passare al vero e proprio intervento di restauro solo quando ritenuto opportuno.

È con questo bagaglio che si arrivò al periodo unitario, caratterizzato dall'entrata in scena sul territorio nazionale della Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, che subentrò alle singole realtà museali italiane, imponendo le proprie decisioni e sminuendo, di fatto, anche la figura del Direttore delle RR. Gallerie, declassato a dipendente statale con scarsa libertà d'azione, seppur in una posizione dirigenziale. Parallelamente a ciò, andò gradualmente scomparendo anche quella che per circa un secolo era stata la figura del restauratore interno. Si assistette, così, all'incanalamento di quelle che erano le indubbie competenze locali in un sistema nazionale, al cui vertice era il Ministero, da cui dipendevano gli organismi territoriali rappresentati dalle Commissioni, i Comitati e gli Ispettorati⁷.

Sarà con Giovan Battista Cavalcaselle (1819-1897), Ispettore del Ministero della Pubblica Istruzione dal 1867, che le cose iniziarono a cambiare significativamente, in particolare a seguito delle sue due circolari del 30 gennaio 1877 e del 3 gennaio 1879, relative al restauro dei dipinti mobili e dei dipinti murali⁸. Incaricato della direzione dei lavori della Basilica di San Francesco ad Assisi nel 1871 e nominato Ispettore per la scultura e la pittura presso il Provveditorato Artistico nel 1875, Cavalcaselle si concentrò sul restauro, dando forma all'indirizzo filologico per cui l'opera d'arte era vista come un documento che, come tale, doveva essere rispettato nella sua originalità. Come scrive Marco Ciatti, è grazie a Giovan Battista Cavalcaselle che per la prima volta venne “privilegiato non il punto di vista di un artista che osserva l'opera, ma quello di uno storico, di uno studioso, a cui importa meno che ci sia un danno o una lacuna che la danneggiano esteticamente, rispetto alla certezza che essa presenti delle informazioni corrette e non falsate”⁹. Al contempo, Cavalcaselle scrisse l'opuscolo sulla necessità di istituire una scuola di restauro, così da formare la nuova figura professionale del restauratore, forse anche in funzione delle precedenti requisitorie di Francesco Milizia e di Pietro Selvatico, della sua esperienza fiorentina in seno al Museo Nazionale del Bargello in qualità di Ispettore dal 1867, e delle severe critiche per i restauri compiuti nel passato, ritenuti più un danno che una cura¹⁰. Non va altresì dimenticato che proprio a Firenze, visti gli sviluppi che la tecnica applicata alle belle arti stava prendendo, nel 1850 il granduca Leopoldo II decise di scindere la Terza Classe delle Arti e delle Manifatture dall'Accademia di Belle Arti e di fondare l'Istituto Tecnico, che aprì ufficialmente i battenti nel 1857¹¹. Figura di raccordo, tra un *ante* e un *post* così tratteggiati e strettamente legata tanto alle RR. Gallerie quanto all'Istituto Tecnico di cui divenne Accademico scienziato nel 1857, è Ulisse Forni, massimo rappresentante della scuola fiorentina del restauro granducale, di cui il suo *Manuale del pittore restauratore* edito nel 1866 ne è certamente la sintesi¹².

Sarà quindi secondo la struttura piramidale così sintetizzata che la Giunta di Belle Arti – organo consultivo centrale istituito nel 1867 in seno al Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione – e le Commissioni Consultive locali (1866), succedute a quelle Conservatrici (1860) dai poteri ben più ampi, avranno il compito di supervisionare l’operato del restauratore a cui, di volta in volta, verrà affidato il singolo intervento¹³. Al contempo, la necessità di ricorrere a professionisti esterni si fece sempre più pressante, perché l’ultimo e unico restauratore interno delle RR. Gallerie, Ettore Franchi (1824-1880), certo non poteva soddisfare tutte le esigenze di conservazione e restauro del patrimonio artistico sottoposto alla tutela dell’istituzione museale fiorentina¹⁴. Con il decesso di quest’ultimo, la figura del restauratore interno venne necessariamente sostituita da soggetti esterni selezionati secondo i dettami cavalcaselliani, in base ai quali i restauratori dovevano essere dei tecnici provenienti dal mondo artigiano delle botteghe, provvisti di grande abilità manuale e dalla scarsa tendenza artistica¹⁵.

È proprio in questo contesto che si inserisce Alessandro Mazzanti, che ebbe modo di applicare le proprie capacità per la prima volta nel 1858, in occasione del restauro di due dipinti della chiesa fiorentina di San Felice in Piazza: *l’Apparizione della Madonna col Bambino ai Santi Giacinto e Pietro Martire* dell’Empoli e il *Martirio di Santa Lucia* di Jacopo Chiovistelli¹⁶. È questo un cantiere in cui troviamo attive alcune delle figure centrali di questo periodo: il primo ispettore Emilio Burci (1811-1877), il primo restauratore Francesco Acciai (1801-1865), il secondo restauratore Ulisse Forni e il legnaiolo Pietro Rohemberg (prima metà XIX secolo), all’ultimo dei quali si deve l’introduzione a Firenze della tecnica del parchettaggio (o “retatura”), ossia un graticcio di sbarre di legno a incastro scorrevole orientate secondo la venatura del legno, applicato sul retro della tavola al fine di assecondarne i naturali movimenti.

È quindi ipotizzabile che questo intervento rappresenti per il giovane Alessandro l’occasione per vedere in azione il maggior esperto di supporti lignei del tempo, dal quale apprendere le tecniche di conservazione della componente strutturale dell’opera, competenza che farà di Mazzanti più un meccanico che un pittore-restauratore.

Certo è che questo episodio rappresenta la prima collaborazione di Alessandro con le RR. Gallerie, la quale assumerà forma regolare e continuativa con il completamento del restauro del *Polittico Quaratesi*, a lui affidato a seguito del decesso di Ettore Franchi¹⁷.

Mazzanti a Santa Maria Nuova (1870-1885): tra conservazione e restauro

È doveroso soffermarsi, seppur brevemente, sul ruolo di conservatore dei beni artistici dell’ospedale fiorentino ricoperto dal nostro restauratore, perché da questa attività emerge un Mazzanti certamente già preparato e stimato, ma anche perché questo in-

carico permetterà al giovane Alessandro di acquisire sempre più competenze nell’ambito della conservazione dei beni culturali, lavorando al fianco di Gaetano Bianchi (1819-1892) e di Emilio Burci. Dal primo credo che abbia assimilato il restauro della componente strutturale dei dipinti murali, mentre dal secondo l’aspetto amministrativo a cui questi si legano indissolubilmente¹⁸. A Gaetano Bianchi, collaboratore delle Gallerie fiorentine negli anni centrali del XIX secolo per il restauro degli affreschi, spetta il merito di aver introdotto l’uso dell’incanniccato come nuovo supporto per i dipinti murali staccati; Emilio Burci, invece, fu un grande conoscitore, tanto da ricoprire la carica di Ispettore delle RR. Gallerie, affiancando i restauratori interni ed esterni all’istituzione fiorentina nella valutazione dello stato di conservazione dei dipinti dislocati sul territorio così da seguirne in termini amministrativi il loro restauro *in loco* o, quando necessario, il trasferimento nel laboratorio di restauro con sede agli Uffizi¹⁹. Dell’impegno di Alessandro Mazzanti con l’Arcispedale di Santa Maria Nuova è testimonianza la ricca documentazione archivistica conservata presso l’Archivio dello stesso nosocomio e l’Archivio di Stato di Firenze. In qualità di collaboratore del direttore Augusto Michelacci (1825-1888), Mazzanti svolse una moltitudine di incarichi, che spaziano dai restauri alla valutazione e all’attribuzione delle opere d’arte, all’allestimento museale, così come alla realizzazione di ritratti di medici illustri per la Biblioteca dell’istituto sanitario²⁰. Nominato Commissario nel 1866, Michelacci affiderà a Mazzanti l’incarico di individuare, valutare e raccogliere in luoghi idonei, tutto il patrimonio artistico del nosocomio disseminato nei tanti locali di pertinenza dell’ospedale²¹. È proprio nella lettera del 21 luglio 1870 di Michelacci alla Direzione Economica dell’Arcispedale che Alessandro viene definito “perito d’arte”, con il quale il Commissario intendeva ispezionare

“tutti quanti i quadri e gli oggetti che trova[va]nsi nelle varie parti dello Stabilimento, nelle Chiese dipendenti e nel Conservatorio delle Oblate per provvedere a quanto [avrebbe potuto] occorrere in proposito [rimuovendo] dai luoghi inadatti i quadri e li oggetti in parola, collocandoli in luoghi che a giudizio del Sig. Mazzanti [sarebbero apparsi] più acconci e ponendo a disposizione del Mazzanti medesimo quelli frai [sic] ricordati quadri ed oggetti che per la loro conservazione in buon grado [avrebbero] richie[st]o qualche speciale provvedimento”²².

Un’ulteriore testimonianza del valore acquisito dal nostro restauratore emerge da un breve trattato del 1871 dedicato da Ottavio Andreucci (1800-1887) – assistente della biblioteca dell’ospedale – a Santa Maria Nuova, nel quale il nome di Mazzanti è continuamente citato ed encomiato per la molteplicità degli incarichi svolti, ai quali, tra quelli riferiti, si aggiunge anche la catalogazione²³. A partire dagli anni settanta,

Mazzanti sarà difatti impegnato in misura maggiore nella compilazione e nell'implementazione del catalogo estimativo dei manufatti artistici di proprietà dell'ospedale, nella prospettiva di una loro alienazione.

Nel primo catalogo, steso a fianco di Emilio Burci e datato al 1874, sono menzionati 70 dipinti e 9 tra sculture e manufatti di oreficeria (tutto debitamente descritto, attribuito e stimato), oltre a 25 quadri privi di valutazione economica, perché risalenti a tempi più recenti²⁴. Il secondo, compilato assieme a Gaetano Bianchi e datato al 1883, rappresenta invece una nota estimativa dei beni da trasferire a seguito di scelte politiche compiute nella logica di riportare l'istituto alle funzioni originarie di cura piuttosto che di valorizzazione e di conservazione delle opere custodite²⁵.

Venendo ora, per sommi capi, all'attività di Alessandro Mazzanti come restauratore per Santa Maria Nuova, questa prese avvio con l'intervento sul *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes prima (1871) e su quello di *San Matteo* dell'Orcagna poi (1885)²⁶.

L'esame delle opere "collocate nelle sale di facciata dello Stabilimento", compiuto da Mazzanti l'8 aprile del 1871 su richiesta del commissario Michelacci, fu l'occasione nella quale Alessandro mostrò, prima di tutto, le sue spiccate capacità attributive, ascrivendo i due trittici al catalogo degli artisti a cui li assegna anche la critica più moderna. Al contempo, emerse che i dipinti maggiormente bisognosi di cure erano proprio il *San Matteo* e la parte centrale del *Trittico Portinari*, i quali, sebbene mostrassero complessivamente un buono stato di conservazione,

“tuttavia le sovrapplicate vernici, la polvere, il fumo, le colature della cera, varii ritocchi ad olio molto mal condotti, ed infine una interminabile serie di piccole sgranature di colore scuopr[iva]no l'imprimitura della tavola [di Hugo van der Gooes], adulteran[d]o talmente il primitivo stato del dipinto che per quanto l'opera di ristauo non present[asse] serie difficoltà e dubbi di certa riuscita, esige[va] nulladimeno cautela somma, scrupolosa precisione di lavoro e tempo adeguato, avuto anche riguardo alla grandezza della loro superficie”²⁷.

In più, i pannelli laterali risultavano molto danneggiati “per la molteplicità delle svelature e, peggio ancora, per la lacerazione di alcuni pezzi importanti segnatamente nella faccia”²⁸.

Questo stato di cose è ben evidenziato anche dalle velinature poste su entrambe le facce degli sportelli in occasione del restauro compiuto da Augusto Vermehren e da Gaetano Lo Vullo, sotto la direzione di Ugo Procacci, nel 1933²⁹. Invece, riguardo all'intervento del 1871, la Commissione valutatrice dell'operato di Mazzanti, composta da

Emilio Burci e da Enrico Pollastrini (1817-1876), riferiva a Michelacci di aver trovato il lavoro condotto “con somma diligenza, e rara perizia, tanto nel rinettare codesta pittura, facendo solo ciò che era indispensabile, come nel conservare e fare risaltare maggiormente quell'opera, in tutto splendore della sua originalità”³⁰. A questo riguardo è quanto mai utile leggere le parole testuali di Andreucci, il quale scrive che:

“A lode del Mazzanti è mestieri che dica (e la sua modesta riservatezza me lo consenta) che persone competenti consultate dal Michelacci hanno espressa amplissima lode per la maniera diligente e perfetta con cui sono stati eseguiti cotesti lavori”³¹.

È a seguito dell'intervento condotto da Mazzanti che il *Trittico Portinari* venne ricomposto ed esposto nella Pinacoteca di Santa Maria Nuova, dopo che alla fine del XVI secolo era stato smembrato e i suoi tre pannelli erano stati appesi alle pareti della chiesa di Sant'Egidio, in cui era arrivato nel 1483³². In aggiunta a ciò, rientrato nella lista delle opere stimate e catalogate da Mazzanti e Burci nel 1874, il dipinto di Hugo van der Goes risultò il più prezioso tra tutte quelle della collezione di Santa Maria Nuova da cedere allo Stato secondo la convenzione citata, a seguito della quale, nel 1900, avvenne il trasferimento delle opere dall'ente ospedaliero ai vari musei fiorentini³³.

Al 1885 risale invece l'intervento sul *Trittico di San Matteo* quando, oramai a distanza di 14 anni dalla prima perizia, molte cose erano cambiate all'Ospedale di Santa Maria Nuova, ove il potere decisionale era passato dal Commissario – organo monocratico in passato artefice di tutte le scelte del nosocomio – al Consiglio di Amministrazione, sul quale la Provincia esercitava una sorta di controllo tramite la nomina di due suoi componenti³⁴. È forse sulla base di ciò che Alessandro Mazzanti, prima di provvedere al restauro dell'opera affidata alle sue cure, preferì consultarsi con Gaetano Milanesi (1813-1895), con Emilio Marcucci (1837-1886) e con l'amico e socio Cosimo Conti³⁵. Le sue parole del 25 maggio 1885 sono difatti molto chiare:

“pensai che per meglio tutelare le Sigg. Loro, ed anche me stesso, da quelle insinuazioni che tanto spesso si tirano fuori a carico di chi fa, sarebbe stato prudente mostrare a persone competenti e stimabilissime, qual sorta di deperimento e qual metodo fosse da adottarsi per ottenere una vantaggiosa e duratura riparazione”³⁶.

Non a caso fra le persone “competenti e stimabilissime” da consultare era compreso anche l'ispettore Emilio Marcucci, che allora, sulla rivista *Arte e Storia*, si esprimeva con toni di appassionata polemica sui più importanti restauri in corso³⁷.

È quindi probabile che Mazzanti, nonostante le manifestazioni di stima che continuavano a pervenirgli dai vertici dell'Ospedale, si sentisse gravato da una maggiore responsabilità, non avendo più l'appoggio di Michelacci.

Pertanto, in occasione dell'intervento sul *Trittico di San Matteo*, Mazzanti si attenne rigorosamente alle disposizioni ministeriali, limitandosi a “rifermare con accuratezza tutta quella porzione di mestica che si [era] distaccata dalla tavola e che minaccia[va] di perdersi [,] di poi con gesso da oro rimetterla tutta quanta, ed infine ricoprirla con tinte locali che accord[asser]o con l'antico”³⁸. In aggiunta a ciò, a supervisionare il restauro vi erano Gaetano Milanese, Emilio Marcucci e Cosimo Conti, i quali “sarebbero stati sempre pronti a fare quelle coscenziose [sic] giustificazioni” qualora fossero state necessarie³⁹.

Contemporaneamente al suo impegno per Santa Maria Nuova, Mazzanti ricevette tanti e diversi incarichi da parte di altre istituzioni cittadine. A titolo esemplificativo può essere citato il restauro dell'*Ultima Cena* di Fabrizio Boschi dello Spedale di San Bonifazio (1877), quello dell'*Adorazione dei Magi* di Domenico Ghirlandaio dello Spedale degli Innocenti (1878-1879) e l'intervento sulla *Deposizione dalla Croce* di Alessandro Allori (1878-1879) dell'Opera di Santa Croce. Appare quindi evidente che il nostro restauratore negli anni settanta era già una figura di spicco negli ambienti artistici fiorentini, conosciuto e apprezzato dai membri della Direzione delle RR. Gallerie e della Commissione Consultiva.

Invece, relativamente al periodo in cui non si hanno informazioni, si può supporre che il giovane Mazzanti abbia lavorato nel restauro e nel commercio antiquario, particolarmente florido a Firenze nella seconda metà dell'Ottocento, ipotesi che trova fondatezza dall'esistenza, negli anni ottanta, di una “Galleria di quadri e Belle Arti” della ditta Mazzanti-Conti posta in Via Panicale n. 39, galleria che godeva di buona considerazione nell'ambiente artistico locale, grazie allo “studio minuzioso di cose antiche” e all’“abilità e destrezza” dei due soci⁴⁰.

Va altresì ricordato che negli anni di collaborazione con l'Ospedale e su incarico di Michelacci, nel 1872 Mazzanti realizzò per la biblioteca dell'istituto una serie di ritratti dei medici che nel corso dei secoli avevano dato lustro al nosocomio. L'intero corpus, conservato presso la Presidenza della Scuola Nuova di Scienze della Salute Umana di Firenze, oggi afferente all'Università degli Studi di Firenze, è composto dai ritratti di Vincenzo Alberti († 1877 ca.), Francesco Redi (1626-1698), Pietro Betti (1784-1863), Carlo Burci (1813-1875), Pietro Vannoni (?-1876), Ferdinando Zanetti (metà del XIX secolo), Paolo Mascagni (1755-1815), Antonio Cocchi (1695-1758), Antonio Benivieni (1443-1502) e Antonio Benevoli (1685-1756)⁴¹. Raffigurati di profilo alcuni e di tre quarti con lo sguardo rivolto verso lo spettatore altri, i dipinti si pos-

sono collocare nel solco dello stile romantico della prima metà dell'Ottocento, in linea con la formazione dell'autore.

Questi ritratti, assieme agli esercizi accademici risalenti agli anni della formazione, rappresentano la produzione pittorica a oggi nota di Alessandro Mazzanti, che dagli anni ottanta in poi si dedicò esclusivamente al restauro pubblico. Come difatti scrive Luigi del Moro (1845-1897), allora Segretario dell'Accademia delle Arti del Disegno di cui il nostro restauratore fu Accademico d'onore dal 1876, Mazzanti fu “valente ritrattista, ma datosi allo studio dei grandi maestri, divenne espertissimo conoscitore delle opere loro e imprese a seguire i restauri degli antichi dipinti eseguendoli con coscienza pari alla perizia”⁴².

Tra Botticelli e Andrea del Sarto

“Il *peintre-restaurateur* è, di fatto, colui che dirige il restauro di un quadro; la responsabilità è infatti sua ed egli deve conoscere a fondo tutte le risorse di quest'arte delicata per poter prevenire, con gli opportuni consigli, i danni che si possono verificare durante il restauro”⁴³. Così scrive Simon Horsin-Déon nel suo lavoro del 1851 dedicato alla conservazione dei dipinti, testo nel quale il francese descrive chiaramente il ruolo e le responsabilità del restauratore, dei direttori delle gallerie d'arte e degli *amateurs* a una data pressoché coeva a quella del nostro restauratore, a cui queste parole sono perfettamente applicabili. Come avremo modo di vedere, nel corso della sua carriera Alessandro Mazzanti avrà un ruolo di primissimo piano negli interventi di restauro a lui affidati, diventandone di fatto il responsabile e avendo sotto di sé la direzione dell'agire di altri professionisti.

Se l'attività svolta per l'Ospedale di Santa Maria Nuova ha fatto emergere un Mazzanti conservatore e attribuzionista, è invece nella collaborazione con le RR. Gallerie che le sue abilità nel restauro troveranno piena realizzazione. Da una visione complessiva di tutti i suoi interventi, a partire da quelli per lo Spedale di Santa Maria Nuova (per lo più dipinti murali, che potrebbero essere oggetto di un'ulteriore trattazione al fine di una conoscenza totale dell'operato del restauratore fiorentino) sino a quelli per le RR. Gallerie (dipinti mobili), emerge chiaramente che Alessandro Mazzanti si occupò prima di tutto del trattamento dei supporti lignei dei dipinti su tavola, della foderatura dei dipinti su tela, dello stacco e del consolidamento dell'intonaco di dipinti murali, delle cornici delle opere e, in misura ridotta rispetto alla totalità degli interventi e nella seconda fase della sua attività professionale, di ritocco pittorico.

Seguendo un ordine cronologico, avremo quindi modo di puntare l'attenzione sui casi più significativi, da cui emergerà una figura di Mazzanti inedita e al passo con i tempi in cui si trovò a operare.

Compiuti nel 1858 gli interventi sui due dipinti della chiesa fiorentina di San Felice in Piazza, troviamo Alessandro Mazzanti nuovamente impegnato con le RR. Gallerie nel 1873, in occasione del restauro dei *Quattro Santi* di Andrea del Sarto e dell'*Incoronazione della Vergine* di Botticelli⁴⁴.

Benché l'intervento compiuto da Francesco Acciai nel 1830 sul dipinto di Botticelli sia ampiamente pubblicato, la documentazione archivistica consultata, relativa a Mazzanti e a questo suo intervento, ha comunque permesso di aggiungere un tassello alla questione, quanto mai presente negli anni del suo operato, relativa ai restauri compiuti nel passato e alle effettive competenze dei restauratori⁴⁵. Difatti, già nel 1870 Nicolò Antinori, allora Presidente dell'Accademia, in un rapporto inviato al Ministero della Pubblica Istruzione, aveva segnalato un particolare stato di "pericolo" in cui si trovavano due dipinti della "pregiata collezione", ossia quello di Andrea del Sarto e quello di Sandro Botticelli⁴⁶. In questa occasione, lo scrivente aveva difatti rilevato la problematica che da tempo era oggetto di discussione fra gli esperti del settore, ossia l'incidenza dei restauri mal condotti, includendo in questo novero, evidentemente, anche quello compiuto da Francesco Acciai nel 1830. Antinori non solo si esprimeva negativamente sui detti interventi, ma dubitava anche delle abilità dei restauratori contemporanei tanto che, convinto della mancanza di una buona scuola di restauro, non sapeva quale, tra "i due pericoli che sovrasta[va]no ai detti quadri", fosse il più dannoso: se l'inevitabile trascorrere del tempo o il "modo in cui [sa]rebbe [stata] eseguita l'opera del loro restauro"⁴⁷.

Per dirimere la questione, già nella seduta del 4 luglio 1870 la Giunta di Belle Arti si era espressa molto chiaramente, affermando che le Gallerie, le Pinacoteche e i Musei del Regno d'Italia non avrebbero avuto "restauratori fissi", ma avrebbero dovuto fare ricorso, di volta in volta, al tecnico più appropriato per l'intervento da eseguire⁴⁸. Anche Aurelio Gotti, Direttore delle RR. Gallerie e Presidente della Commissione Consultiva di Belle Arti, era dello stesso parere, credendo nell'utilità di avere "libertà di scelta fra tutti i restauratori del paese quando si tratt[ava] di veri e propri restauri"⁴⁹. Tornando quindi ai *Quattro Santi* di Andrea del Sarto (fig. 1) e all'*Incoronazione della Vergine* di Sandro Botticelli, è proprio sulla base delle disposizioni appena indicate che Alessandro Mazzanti venne chiamato a rimediare ai gravi danni che le due opere allora presentavano.

Il dipinto di Andrea del Sarto mostrava "mali [...] in sostanza gravissimi", consistenti in "piccole vescichette" estese all'intera superficie pittorica, dovute alle traverse fissate con chiodi sul retro della tavola⁵⁰. A questi danni, Mazzanti aveva intenzione di rimediare con "infiltrazioni di còlle", con l'applicazione di "presse", inserendo "nuove traverse liberamente scorrevoli" sul retro della tavola, consolidando la mestica e la pellicola pittorica e, solo in ultimo, trattando le lacune.

Il consolidamento della mestica e dello strato pittorico, così come l'integrazione delle



1
Andrea del Sarto, *Quattro Santi*,
1528 ca., olio su tavola, 184 x 86 cm,
Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 8395

lacune, riguardò anche l'*Incoronazione della Vergine*, che andava altresì liberata dai restauri precedenti: quello in corrispondenza della figura dell'angelo vestito di verde ("in passato molto male restaurato") e quello sul fondo ("dove posano i 4 santi"), tutto ovviamente nel "massimo rispetto dell'originale"⁵¹. Allo stesso modo, anche l'intervento di pulitura del dipinto doveva essere compiuto secondo una logica di estrema prudenza, perché, come scrive lo stesso Mazzanti nella perizia del 30 settembre 1872, agli inizi della sua carriera molte volte aveva visto "ottenere un'altrettanto pronta quanto fatale pulitura nei dipinti in tavola, adoperando acqua maestra diluita con acqua pura, ed è a tal falso processo che faccio allusione nel caso attuale"⁵².

È questo un dato fondamentale, e del tutto inedito, che Mazzanti ci fornisce riguardo all'origine dei danni subiti da questo dipinto (evidentemente non il solo), a causa dell'impiego dell'acqua maestra, anche detta mista, impiegata per la pulitura dello strato pittorico. La mista, soluzione di alcool e trementina o altri solventi, comunemente impiegata nel XVIII e XIX secolo sui dipinti a olio per asportare le vernici, poteva difatti procurare effetti non sempre ottimali, a causa di una non omogenea azione solvente sulla superficie trattata⁵³.

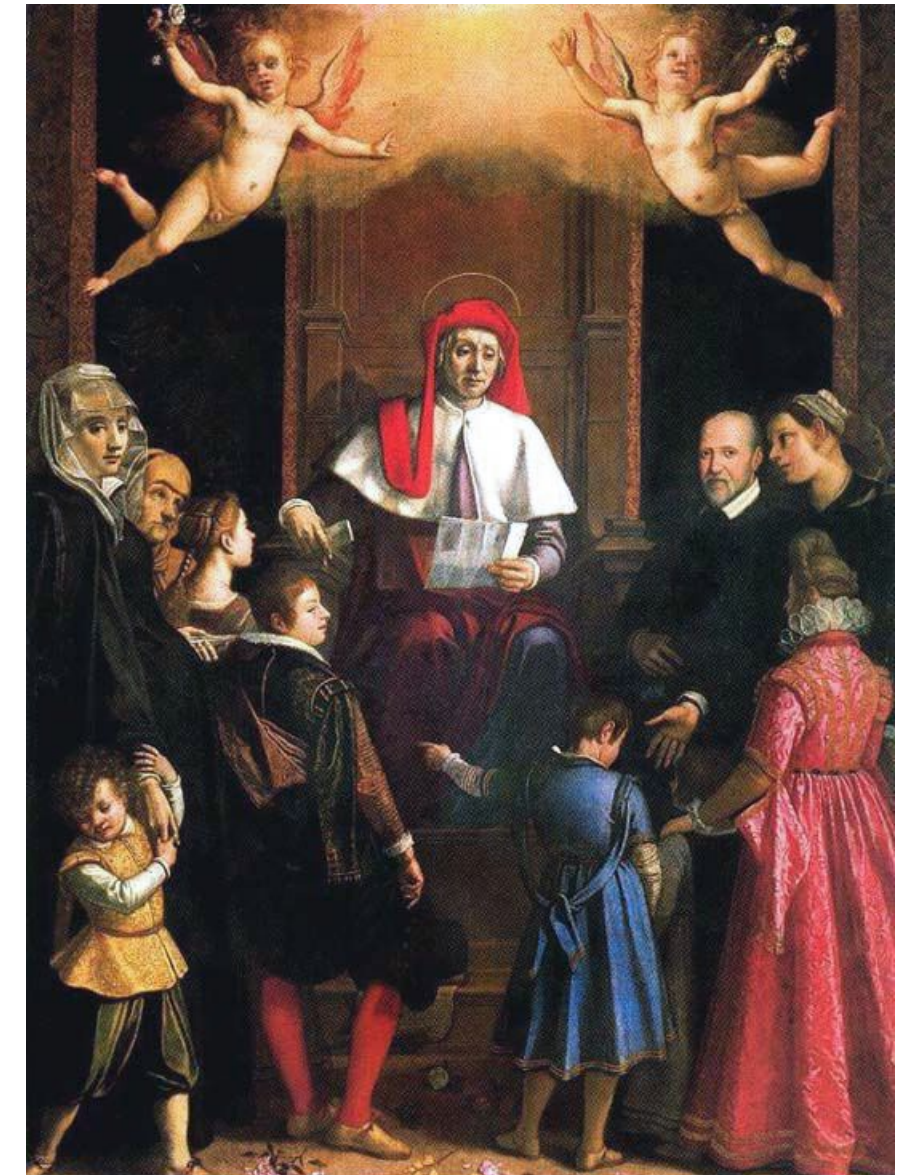
È altresì interessante notare che, a conclusione della perizia commissionatagli per l'affidamento dell'intervento sui due dipinti, Mazzanti stesso si definisce “artista restauratore e studioso osservatore dei mezzi di conservazione degli antichi oggetti d'arte”⁵⁴. Questo dato emerge ancor più nel momento in cui, sempre nella perizia citata, Alessandro Mazzanti si sofferma anche sulle condizioni della parete a cui i dipinti erano addossati, rilevando una situazione ambientale avversa, che costringeva le opere a “oscillazioni atmosferiche” che incidevano significativamente – e in particolare – sulle tavole, anche a causa della presenza “di varie finestre [...] esposte a mezzogiorno”, che nella stagione estiva lasciavano passare un calore eccessivo all'interno dei locali. Al fine di rimediare a questo problema, Mazzanti segnalava la necessità di provvedere a un “isolamento assoluto della parete stessa”, la quale risultava completamente esposta agli agenti esterni a seguito della demolizione del fabbricato che prima le era addossato⁵⁵.

Quella del microclima museale divenne una questione centrale negli anni settanta, soprattutto per quanto riguardava la Galleria degli Uffizi, ove erano presenti significativi sbalzi termici determinati dalla presenza delle finestre suddette, tanto che anche Mazzanti, in qualità di membro della Commissione di esperti, nel 1882 espresse il desiderio che il Governo “seriamente provvedesse all'avvenire di tante opere d'arte pregevolissime, trovando una sede più propria e più adatta alla loro conservazione”⁵⁶.

I primi anni Ottanta: tra gli Uffizi e l'Accademia

Nel 1880 Alessandro Mazzanti fu incaricato di portare a compimento i lavori lasciati in sospeso da Ettore Franchi, il cui decesso chiudeva definitivamente un periodo, durato circa un secolo, durante il quale la storia del restauro fiorentino si era sviluppata intorno alla Direzione delle RR. Gallerie, che da allora fu costretta a ricorrere esclusivamente a soggetti esterni di provata e lunga esperienza nel settore, quali, primo tra tutti il nostro Alessandro, a cui, di volta in volta, si aggiunsero Oreste Cambi (1812-1892), Giuseppe Parrini (Firenze, 1837-1914) e Luigi Manaresi (attivo nella seconda metà del XIX secolo)⁵⁷.

Ad avanzare il nome di Mazzanti per la conclusione del restauro del *Polittico Quaratesi* di Gentile da Fabriano, delle due *Storie di San Zanobi* di Ridolfo del Ghirlandaio e del *Sant'Ivo* dell'Empoli, (fig. 2) era stato Antonio Ciseri (1821-1891) in seno alla Commis-



2

Jacopo Chimenti (detto l'Empoli), *Sant'Ivo protettore degli orfani e delle vedove*, 1616, olio su tavola, 288 x 211 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 1569

sione composta da Giacomo Conti (1818-1889) e da Nicola Sanesi (1818-1889), convocata il 29 aprile 1880 con il compito di scegliere alla unanimità “l'artefice” per condurre a termine e vigilare sui lavori⁵⁸. Difatti, il Ministero non autorizzava, e men che mai finanziava, interventi non richiesti e autorizzati dalla commissione di esperti appositamente nominata. Come scritto dallo stesso Cavalcaselle nella nota del 1877 relativa alla sua circolare sui restauri, e in particolare sulla conservazione dei dipinti fiorentini, sarebbe stato utile nominare una “Commissione a verificare i bisogni e la natura dei lavori da fare, per riferirne al Ministero e per vigilare i lavori stessi, finiti i quali [i Commissari avrebbero dovuto] fare una relazione al Ministero intorno al risultato dei lavori”⁵⁹.

Come oramai sappiamo da studi moderni, il *Polittico Quaratesi* era stato acquisito quando, nel 1865, la Direzione delle RR. Gallerie aveva incaricato Francesco Acciai, Ulisse Forni e Carlo Pini della perizia delle opere di proprietà Quaratesi, allora conservate nella chiesa fiorentina di San Niccolò Oltrarno. È quindi a seguito della loro valutazione che il *Polittico* arrivò agli Uffizi, per poi essere affidato alle cure di Ettore Franchi nel 1879 e a quelle di Alessandro Mazzanti nel maggio del 1880, il quale dovette attenersi alle indicazioni già date al suo predecessore⁶⁰. Danneggiato prevalentemente dall'umidità del luogo che lo aveva accolto per secoli, il dipinto di Gentile da Fabriano presentava piccoli guasti della pellicola pittorica (leggermente annerita dal fumo delle candele) e aveva bisogno della stuccatura di alcuni piccoli fori, mentre quella che richiedeva un intervento più sostanzioso era la cornice, tanto per la parte dell'intaglio quanto per quella della doratura, affidata a Paolo Fanfani la prima e a Pilade Buti la seconda⁶¹. Come scrive Giorgio Bonsanti, quest'ultima parte di intervento rientrava nel coordinamento e supervisione del lavoro dell'équipe di falegnami, restauratori e intagliatori che dovevano eseguire materialmente e “in maniera meramente automatica” le operazioni indicate sulla parte strutturale delle opere⁶². Per quanto riguarda invece le tavole di Ridolfo del Ghirlandaio e dell'Empoli, nella sua perizia del 4 settembre 1880 Mazzanti riferiva che le *Storie di San Zanobi* presentavano “innumerevoli svescicature” e “mestica cadente”, mentre il *Sant'Ivo* era danneggiato da “una quantità di inqualificabili sprosciughi” che alteravano “l'effetto totale del quadro”⁶³. Come riferito nella carta di Giacomo Conti e di Antonio Ciseri del 2 febbraio 1881, le riparazioni necessarie furono condotte da Mazzanti “in conformità di quanto era [stato] stabilito ed a perfetta regola d'arte”, per cui due giorni dopo da Firenze partì la richiesta di pagamento da parte del Ministero⁶⁴.

Ben più ricche sono invece le informazioni relative al restauro del 1881 dell'*Allegoria della Primavera* di Sandro Botticelli⁶⁵. La necessità di un intervento era scaturita a seguito dell'esame dell'opera condotto il 21 giugno da Alessandro Mazzanti assieme a Stefano Ussi, a Cosimo Conti e a Stefano Bordini, da cui erano emerse le cattive condizioni generali e della tavola in particolare⁶⁶.

Difatti, come riferito dalla Commissione il 23 giugno seguente, la *Primavera* presentava un “largo spacco verticale” proprio al centro della tavola, oltre a diffuse e parziali scollature derivanti da una “meschina cornice” inchiodata alla tavola in epoca posteriore alla realizzazione del dipinto, da rimuovere senza indugio perché d'ostacolo al naturale movimento del legno (fig. 3)⁶⁷. La riparazione della parte strutturale doveva consistere nella riunione degli spacchi della tavola, lasciando intatte le “spranghe originali che a regola d'arte” erano state “poste dietro di essa [,] aggiungendo alcune code di rondine” e, solo se necessario, inserendo anche una spranga per rimettere perfettamente in piano il dipinto. L'intervento avrebbe dovuto essere eseguito il prima possibile, nella sta-



3

Sandro Botticelli, *Allegoria della Primavera*, 1482 ca. - 1485 ca., tempera su tavola, 207 x 319 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 8360

gione estiva come spesso si trova indicato in casi analoghi, quando “gli spacchi [erano] in piena dilatazione e rend[eva]no quindi più facile l'operazione”⁶⁸.

Per quanto riguarda invece la superficie pittorica, le “poche sgraffiature” evidenziate, che lasciavano intravedere il bianco dell'ammanitura, avrebbero potuto essere ritoccate con tinta neutra, “senza presunzione di un occulto restauro”, affermazione che porta in sé chiari riferimenti a modalità operative pregresse, alle quali le recenti circolari cavalcallesiane del 1877 e del 1879 volevano porre fine⁶⁹. Il verbale della Commissione riunitasi il 9 gennaio 1882 testimonia senza mezzi termini cosa e come eseguito dal nostro restauratore:

“tolta la dannosissima cornice inchiodatavi sopra, riunite ed incollate le assi disgregate e spaccate, consolidandole a tergo con delle code di rondine, senza che il dipinto abbia risentito alcun danno. Preso poi ad esaminare se tutti quei guasti che riscontravasi sul dipinto fossero stati rimediati con intelligenza e precisione, i sottoscritti hanno verificato che il Sig. Prof. Alessandro Mazzanti facente parte della Commissione (ed al quale oltre la sorveglianza dei lavori manuensi affidarono anche questa parte importante)

ha scrupolosamente ritoccato quanto era necessario servendosi di colori a tempera come devesi praticare in casi congeneri senza toccare minimamente l'originale. Hanno anche rivolto la loro attenzione alla nuova cornice ed al meccanismo in ferro mediante il quale è bilicata la pittura, ed hanno trovata la prima eseguita convenientemente ed intonata coll'originale, ed il secondo solido e fatto in maniera da essere indipendente dal dipinto che vien libero nei suoi movimenti. Il meccanismo è stato tutto fissato con solide viti a dado su telaio della cornice”⁷⁰.

Quella della bilicatura era una soluzione trovata e impiegata per ovviare al grande problema della continua movimentazione dei dipinti per comodo dei copisti, pratica che causava numerosi e gravi danni alle opere, tanto più che ciò accadeva incuranti delle *Norme per copiatori* emanate dal Ministero della Pubblica Istruzione il primo agosto del 1877⁷¹. Il sistema della bilicatura, per cui sono fondamentali gli studi di Gabriella Incerpi, risale già ai tempi di Antonio Ramirez di Montalvo, Direttore delle RR. Gallerie dal 1828 al 1849, che ne fece una soluzione da allora regolarmente impiegata all'interno dell'istituzione museale da lui diretta⁷². Questi, già nel 1827, aveva disposto un accurato “riscontro” dei dipinti della Palatina, nel mentre che veniva approvata la progressiva adozione in tutte le sale di nuovi metodi per appendere le opere pittoriche: per i “quadri più pregevoli” la soluzione consisteva nella “bilicatura”, cioè il loro incernieramento laterale che permetteva all'occorrenza di “renderli visibili col voltarli incontro alla luce”; per gli altri erano invece previsti ganci mobili applicati a tiranti scorrevoli su una guida posta alla sommità della parete, espediente che permetteva agevoli variazioni nella distribuzione dei dipinti sulla parete⁷³.

Concluso l'intervento sull'*Allegoria della Primavera*, il 24 marzo del 1882 Alessandro Mazzanti venne chiamato dal soprintendente delle RR. Gallerie Egisto Chiavacci (Firenze, 1846?-1881) a prendere parte alla Commissione di esperti, tra cui i restauratori “più reputati della città” e altri professionisti per “formarsi criterio giusto di ciò che meglio torni in acconcio per la conservazione e riparazione dei nostri dipinti”⁷⁴. Più esattamente, si trattava di un elenco di quadri degli Uffizi riguardo al quale Antonio Ciseri aveva evidenziato la necessità, prima di procedere a qualsiasi “riparazione”, di stabilire “nettamente le norme generali da seguire, non essendovi ancora idee chiare e precise né sui modi né sulle persone per eseguire siffatte riparazioni, né tampoco sull'estensione da darsi a queste”⁷⁵. Più in generale, va doverosamente ricordato che a supportare la Direzione museale fiorentina in questo delicato periodo di transizione, nel 1881 fu istituito il Comitato Tecnico, organismo al quale venne affidata la custodia e la conservazione dei “monumenti d'arte” delle Gallerie⁷⁶. Il Comitato – composto da due pittori, due scultori,

un architetto e uno scrittore di cose d'arte – doveva essere consultato su tutto ciò che riguardava l'aspetto artistico degli istituti: l'ordinamento delle collezioni, l'acquisto di nuove opere, la riqualificazione degli ambienti espositivi e la predisposizione dei restauri necessari. Così come esemplificato da casi in cui fu coinvolto il nostro Mazzanti, il Comitato sarà chiamato a svolgere ispezioni periodiche nei diversi musei per valutare lo stato di conservazione delle opere, stabilendo quali interventi compiere. Era quindi quest'organo a suggerire le modalità più opportune per procedere alle riparazioni e a indicare il nome del restauratore a cui affidarle, il quale, una volta accettato l'incarico, doveva stilare una perizia, nella quale fornire un rendiconto delle operazioni che intendeva compiere, corredato da un preventivo delle spese previste per l'intervento. È certamente questa una delle grosse cesure con il passato più recente: se, difatti, nel periodo granducale trovavamo relazioni talvolta anche di stampo narrativo sullo stato di conservazione dei singoli manufatti da restaurare, con il Regno d'Italia siamo invece di fronte a vere e proprie campagne di restauro – fatte di elenchi di opere spesso anche consistenti – che dovevano essere pianificate e descritte sinteticamente dal restauratore.

Affinché i lavori potessero essere avviati, la perizia doveva ottenere una duplice approvazione: quella del Comitato Tecnico e quella della Direzione Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, ottenuta la quale le operazioni di restauro, doverosamente messe a bilancio da parte del dicastero, potevano avere inizio. In questa seconda fase, al Comitato spettava il ruolo di supervisore dell'intervento *in itinere*, così come l'esecuzione del collaudo finale delle riparazioni.

Tornando quindi alla Commissione del 24 marzo 1882 – composta da professori, pittori e chimici – questa aveva il fine di discutere collegialmente sul modo più sicuro per arginare l'ulteriore degrado del *Combattimento di cavalieri* di Paolo Uccello (ossia la *Battaglia di San Romano*, Uffizi), del *Ritratto equestre di Filippo IV di Spagna* di Velázquez (Uffizi) e della *Deposizione dalla croce* del Perugino (allora alla Palatina)⁷⁷. In rappresentanza della prima categoria vennero chiamati Antonio Ciseri e Annibale Gatti (1827-1909); della seconda Alessandro Mazzanti, Gaetano Bianchi, Oreste Cambi, Luigi Pompignoli (1814-1883) e Angelo Tricca; della terza il chimico Federico Bonamici (seconda metà del XIX secolo)⁷⁸. Le prime due opere erano state motivo di interesse già ai tempi di Ettore Franchi: la *Battaglia* era rientrata nella lista dei dipinti “Da ripararsi, ma senza bisogno urgente”, come da lettera indirizzata dalla Direzione delle RR. Gallerie al Ministero della Pubblica Istruzione il 19 febbraio 1877, mentre il restauro del *Ritratto equestre di Filippo IV di Spagna*, sebbene fosse stato incluso nell'ampliamento del novembre 1879 di quella stessa lista, fu compiuto solo nel 1894 per mano di Giuseppe Parrini⁷⁹. A questa lista di opere, il cui affidamento del restauro si protrarrà nel corso degli anni, nel maggio del 1882 la Commissione aggiunse le due tavolette con le *Storie della vita di Giuseppe* di Andrea del Sarto della Galleria Palatina, su cui Mazzanti interverrà soltanto nel 1888⁸⁰.

Il Comitato Tecnico si riunì nuovamente il 30 marzo seguente per decidere riguardo alle soluzioni da adottare per la fermatura del colore, la rintelatura e la rigenerazione delle vernici dei dipinti suddetti e, più in generale, per la conservazione di tutte le opere in elenco⁸¹.

È così che, in merito al consolidamento del colore del dipinto di Paolo Uccello, Mazzanti si espresse a favore dell'utilizzo della colla pura, non escludendo, tuttavia, che potesse essere usato, come proposto da Gaetano Bianchi, il balsamo di copaive, sostanza resinosa che “non solo conv[eniva] meglio alla natura del quadro, ma [che avrebbe potuto] essere per l'avvenire più sicuro protettivo”; in conclusione, la cosa migliore da fare sarebbe stata testare entrambi i sistemi direttamente sull'opera⁸². Relativamente alla foderatura del *Ritratto equestre di Filippo IV* di Velázquez, Mazzanti è molto preciso:

“dopo di aver sfoderato dall'antica tela il dipinto e ben ripulito a tergo da tutte le molecole di pasta o colla, vorrebbe che il dipinto col suo tergo fosse sovrapposto alla tela destinata alla rifoderatura che dovrà essere un poco più grande e già tirata a tamburo sopra un telaio, per essere questa fissata con cucitura nei suoi bordi. Così disposta l'operazione si proceda per infiltrazione a spalmare sulla nuova tela la pasta o colla, dopo di che fatti certi che la nuova con la vecchia tela è ben attaccata si incominci la spianatura”⁸³.

Per quanto riguarda invece la *Deposizione* del Perugino, non concorde sull'applicazione del metodo Pettenkoffer, di cui avremo modo di parlare più avanti, la Commissione optò per lasciare il dipinto nello stato in cui si trovava, perché era “in condizioni tali da non soffrire” e le ridipinture presenti avrebbero potuto fondersi con la stesura pittorica originale⁸⁴.

1887-1889: tra ricognizioni, perizie e grandi restauri

Alla data del nuovo incarico affidato a Mazzanti al principio del 1887, molti cambiamenti erano intercorsi negli organismi direttivi dell'istituzione e altri si sarebbero verificati negli anni immediatamente successivi. Nel 1884 venne nominato Direttore delle RR. Gallerie Carlo Ginori Lisci (Firenze, 1851 - Monaco di Baviera, 1905), deputato parlamentare italiano e figura di spicco nell'ambiente artistico fiorentino, il quale, grazie al suo peso politico, ottenne un notevole aumento di stanziamenti per la ristrutturazione della Galleria degli Uffizi e per i restauri delle opere in essa custodite, oltre a una maggiore rapidità nei tempi di approvazione

degli stessi⁸⁵. Fu poi la volta di Enrico Ridolfi (Lucca, 1828 - Firenze, 1909), che, con la carica di Ispettore delle Gallerie e Musei dal 1882, di Vicedirettore dal 1885 al 1889 e di Direttore dal 1891 al 1893, svolse un ruolo determinante per la gestione delle Gallerie e per i restauri delle opere d'arte⁸⁶.

Con l'istituzione del Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana (1889), Carlo Ginori, che ne era stato nominato Presidente, a sua volta incaricò Enrico Ridolfi di soprintendere all'ordinamento e alla buona conservazione dei dipinti degli Uffizi, della Palatina, della Galleria Antica e Moderna, del Museo di San Marco e dei cenacoli di San Salvi, di Foligno e di Ognissanti⁸⁷. Grazie alle sue fortissime competenze e all'estrema sensibilità in fatto di tutela e di restauro del patrimonio artistico, si può affermare che Ridolfi fu una figura nodale di questi anni di trasformazioni, a cui si deve la critica severissima “dei cattivi metodi di pulimento e di restauro adoperati in generale nei tempi trascorsi”, e una conseguente operatività finalizzata a modificare la direzione da seguire⁸⁸.

Nell'ulteriore ruolo affidatogli di Segretario del Comitato Tecnico, Ridolfi ebbe la facoltà di proporre gli interventi di restauro più opportuni per la buona conservazione dei beni artistici sottoposti alla sua tutela. È così che tra la fine gli anni ottanta e gli inizi degli anni novanta, Enrico Ridolfi si avvale prevalentemente della collaborazione di Mazzanti, tanto per l'esecuzione degli interventi, quanto per l'esame delle opere, così da individuare le cause e le modalità di riparazione dei danni che esse presentavano. Dalla documentazione archivistica emerge chiaro il ruolo del restauratore fiorentino, a cui si deve la maggior parte delle perizie dei dipinti della Galleria degli Uffizi e della Palatina presentate al Comitato Tecnico e da questo inviate alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti per gli anni indicati; a Oreste Cambi spetta, invece, principalmente il restauro delle opere pittoriche del Museo di San Marco, dei cenacoli e dei dipinti delle chiese fiorentine, mentre a Giuseppe Parrini quello delle opere di minore importanza del complesso vasariano.

Talvolta l'affidamento di un incarico poteva avvenire anche a seguito della rinuncia da parte del restauratore inizialmente prescelto, come nel caso del restauro del *Ritratto d'uomo con pelliccia* di Paris Bordone degli Uffizi (fig. 4), assegnato ad Alessandro Mazzanti dal Comitato Tecnico dopo la defezione da parte di Luigi Manaresi⁸⁹. Compiuto l'esame dell'opera da parte di Mazzanti – dal quale emerse un grave stato di deperimento dovuto alla caduta del colore e ai tanti restauri subiti in passato – e su richiesta dello stesso, il 19 maggio 1887 il Comitato Tecnico si riunì per “concertare il sistema più adatto per le opportune riparazioni” e per ispezionare tutti assieme il dipinto di Paris Bordone, l'*Angelo musicante* di Rosso Fiorentino e il *Tabernacolo dei Linaïoli* dell'Angelico⁹⁰.

Fu così che Enrico Ridolfi chiese al Ministero l'autorizzazione a procedere negli interventi, facendo presente che il Comitato Tecnico aveva deciso di affidare anche il



4

Paris Bordone, Ritratto d'uomo con pelliccia, 1532 ca., olio su tela, 107 x 83 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 907

restauro del dipinto di Rosso Fiorentino a Mazzanti, “artista di ben conosciuta perizia”, che avrebbe provveduto a fermare il colore e a compiere “un’operazione d’ingraticciamento delle assi”, espressione, quest’ultima, che fa pensare al “parchettaggio”, sistema a cui abbiamo già accennato in precedenza⁹¹.

A partire dal 1888, alla grande mole di lavoro affidatagli da Enrico Ridolfi, Mazzanti venne incaricato anche della ricognizione dello stato di conservazione del patrimonio museale conservato nei depositi. Di questo suo mandato sono testimonianza, prima tra tutto, i lunghissimi elenchi conservati presso l’Archivio delle Gallerie fiorentine all’interno della filza del 1888, nei quali sono indicati i dipinti da restaurare e gli interventi da mettere in atto secondo un ordine di priorità dettato dallo stato di conservazione di ogni singola opera⁹².

Tra le carte indicate, vi è una “Perizia preventiva per la urgente riparazione di alcuni quadri degli Uffizi”, nella quale il nostro restauratore segnala con asterisco i dipinti su cui intervenire urgentemente, “inquantoché ogni giorno [andavano] più deperendo”, perizia che fu subito accolta dal Comitato Tecnico, che incaricò il nostro

restauratore di provvedere alle riparazioni da lui indicate⁹³. In seconda battuta, furono prodotti altri due elenchi da inviare al Ministero, ove sono solo 3 gli interventi sommariamente indicati. Le opere sono enumerate in base alla collocazione in Galleria e, per ciascuna di esse, è riportato il numero del quadro (da non confondersi con il numero di inventario, a cui non corrisponde), la materia, la “qualità delle riparazioni” e il prezzo stimato per la loro messa in opera⁹⁴.

Il primo elenco, così scrive Ridolfi il 30 gennaio, comprendeva tutti quei dipinti che presentavano “rigonfiamenti e sollevamenti del colore” che rischiavano di cadere o che erano già caduti in piccola parte, per cui era necessario “fare con ogni diligenza e con la massima cura e sollecitudine riaderire [il colore] alle tavole od alle tele”⁹⁵. Fra le opere di questa categoria – la più grave – troviamo l’*Orazione nell’orto* di Giotto, l’*Adorazione dei Magi* di Cosimo Rosselli, il *Perseo e Andromeda* di Piero di Cosimo, allora tutte esposte nei corridoi; il *San Giovannino* attribuito a Raffaello, il *Profeta (Isaia?)* di Fra Bartolomeo, la *Baccante* di Annibale Carracci, nella Tribuna; la *Visitazione* dell’Albertinelli, l’*Adorazione dei Magi* di Signorelli, la *Madonna e Santi* di Gagnacci, nelle Sale della Scuola toscana; la *Deposizione dalla Croce* di Bronzino e la *Vergine e Santi* di Bernardino Luini, nella Sala del Baroccio; la *Madonna col Bambino* di Tiziano, nella Sala della pittura veneta; quattro dipinti nella Sala della Scuola olandese, sei nella Scuola italiana, fra i quali la *Strage degli Innocenti* di Dosso Dossi, un *Ritratto in rame* di Lavinia Fontana e il *Riposo dalla fuga in Egitto* dell’Albani. Infine, nella Sale della Niobe e in quella di Lorenzo Monaco, le due tele con il *Trionfo di Enrico IV* di Rubens e il *Tabernacolo dei Linaioli* dell’Angelico, il cui restauro, assieme a quello del *San Giovannino*, venne procrastinato a causa del costo ingente che questo avrebbe comportato⁹⁶.

Il *San Giovannino* attribuito a Raffaello, su cui era già intervenuto il giovane Ulisse Forni intorno al 1851, presentava molte cadute di colore (soggette ad aumentare “ad ogni lieve movimento”) e innumerevoli vescichette, per la cui riparazione era prevista una spesa di 450 lire⁹⁷. Invece, per la foderatura e la pulitura dei vecchi restauri della tela di Rubens ne sarebbero occorsi 1200⁹⁸. Quest’ultimo, così come il *Tabernacolo dei Linaioli*, a causa del decesso di Mazzanti avvenuto nel 1893, nel 1897 verrà affidato alle cure del romano Luigi Grassi, la cui collaborazione con le RR. Gallerie si rivelerà lunga e fruttuosa, grazie all’abilità professionale del restauratore e alla stima di cui anche lui godeva presso Enrico Ridolfi⁹⁹.

È così che, con nota dell’8 febbraio 1888, il Ministero approvava tutti gli interventi compresi nel primo elenco e confermava l’affidamento dell’incarico ad Alessandro Mazzanti, il quale, sebbene la lista fosse composta da 32 opere, intervenne immediatamente solo su un numero esiguo di esse, dilazionando nel corso degli anni il restauro delle altre, a causa del sopraggiungere di sempre nuove priorità¹⁰⁰.

Meno onerosa era la situazione relativa ai 35 dipinti del secondo elenco, il cui stato di conservazione era meno grave rispetto a quelli della prima categoria, perché mani-



5

Annibale Carracci, Venere, satiro e putti, 1587-1590 ca., olio su tela, 112 x 142 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 1452

festavano unicamente sollevamenti o cadute di colore. Tra questi troviamo opere di autori quali Cimabue, Bicci di Lorenzo, Bronzino, Guercino, Pontormo, Allori, Bugiardini, Signorelli, Claudio Lorenese, Brueghel¹⁰¹.

È interessante soffermarsi, seppur brevemente, sul caso dell'esame della *Baccante* di Annibale Carracci (13 giugno 1888, fig. 5) e del tondo di Lorenzo di Credi con *l'Adorazione del Bambino* (luglio 1889, fig. 6), appartenenti all'elenco dei 32 dipinti bisognosi di "riparazioni urgentissime", perché mette in luce le modalità operative proprie della fine del secolo nel capoluogo toscano¹⁰². Difatti, spesso accadeva che i dipinti posti molto in alto venissero esaminati senza essere rimossi dalle pareti, tanto più quando il loro peso era ingente¹⁰³. Questo ovviamente permetteva un esame solo approssimativo, da approfondire, quando necessario, staccando l'opera dalla parete così da poter osservare meglio tanto la superficie pittorica quanto la parte tergale. Nel caso del Carracci e del Lorenzo di Credi, Mazzanti aveva potuto visionarli diverso tempo prima (23 gennaio 1887) e solo a distanza, ragione per cui "alcuni dei prezzi preventivi sopra indicati" avrebbero potuto subire "qualche modificazione"¹⁰⁴.



6

Lorenzo di Credi (bottega), Adorazione del Bambino, 1510-1520 ca., tempera su tavola, diametro 87 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 883

La perizia di Alessandro Mazzanti del 13 giugno 1888 chiarisce quanto non era stato possibile osservare in occasione di quella del gennaio dell'anno precedente, così come mette in evidenza il fatto che l'amministrazione nazionale non era sempre molto celere nell'espletare le pratiche, ma questo, ieri come oggi, sappiamo bene che spesso era ed è dovuto alla scarsità di risorse umane e finanziarie da impiegare.

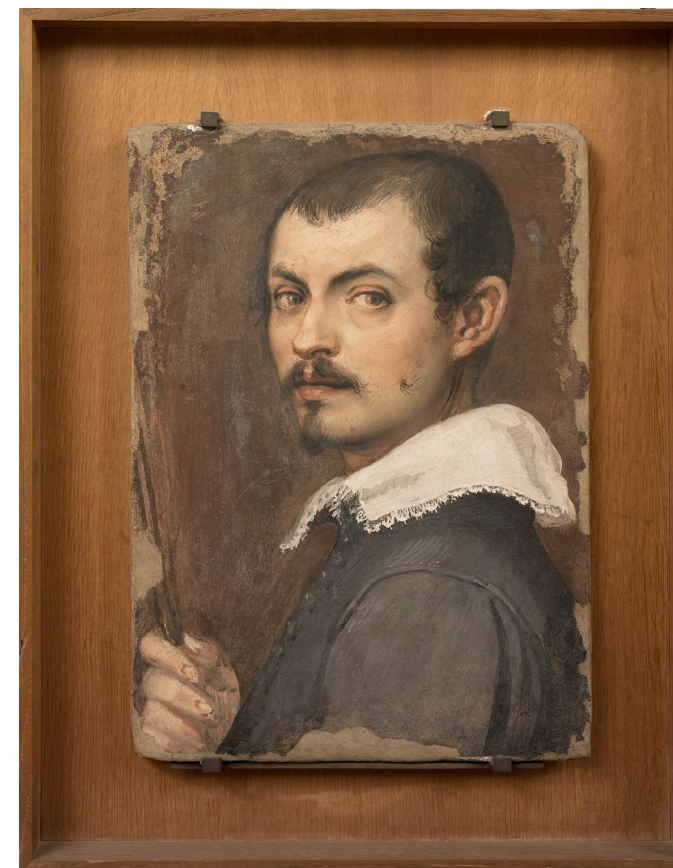
Tornando ai dipinti in esame e alla *Baccante* in particolare, una volta rimossa dalla parete ci si rese conto che quest'ultima aveva bisogno di una nuova foderatura e del consolidamento del colore¹⁰⁵. Invece, la tavola di Lorenzo di Credi, una volta calata dal muro, aveva mostrato un'inaspettata quantità di "alzature del colore", impossibili da riparare con la spesa di 50 lire indicate inizialmente. Il nuovo importo ammontava quindi a 250 lire, sulla cui congruità si espresse favorevolmente il Comitato Tecnico¹⁰⁶. Fu difatti rilevata la presenza di un gran numero di vescichette, la cui riparazione aveva comportato un lavoro estremamente lungo e accurato, perché era stato necessario "ad una ad una forar[le] e farvi penetrare la colla affinché il colore riaderis[se] in totalità alla mestica", fatto che comportò la determinazione di un nuovo importo, comunicato dalla Direzione delle RR. Gallerie al Ministero il 21 dicembre 1889¹⁰⁷.



7

Perin del Vaga, Autoritratto, fine XVII sec.,
olio su tela, 74 x 59 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 1703

Il Ministero accolse le richieste da parte della Direzione e ne dispose il relativo pagamento, ma solo a lavori ultimati (1889-1890)¹⁰⁸. Come si può osservare, gli interventi, seppur urgentissimi, vennero eseguiti nell'arco di due anni, a eccezione della tela di Rubens e del *Tabernacolo* di Beato Angelico, opere che furono lasciate in sospeso ancora una volta. Tra i dipinti sin qui elencati, il *San Giovannino* attribuito a Raffaello fu invece il primo a essere restaurato e, dall'adunanza del Comitato Tecnico del 28 febbraio 1888, risulta che a questa data i commissari Amos Cassioli (1832-1891) e Michele Gordigiani (1835-1909) si erano recati nella sala del restauratore e avevano constatato che Mazzanti aveva già portato a termine il lavoro di consolidamento del colore, “con la maggiore diligenza, senza che fosse caduta nessuna delle tante particelle smosse e distaccate”¹⁰⁹. Concordi sul lavoro sin lì condotto, Cassioli e Gordigiani suggerirono al restauratore di effettuare qualche leggera velatura dove necessario, “per l'indebolimento di quella patina giallognola onde fu ricoperto in addietro il dipinto, e che ora non vien giudicata opportuno di ritogliarli”¹¹⁰. Da questo episodio emergono diversi aspetti, il primo dei quali dimostra come il ruolo di Mazzanti all'interno delle Gallerie fosse ben definito quale collaboratore fisso, come evidenzia il fatto che questi avesse a disposizione la stanza che era stata dei



8

Giovanni da San Giovanni, Autoritratto, 1616 ca.,
affresco su embrice, 51,6 x 37,4 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 1724

restauratori granducali¹¹¹. Un altro elemento riguarda la scelta che traspare dall'intervento di pulitura del dipinto, allorché si optò per lasciare la patina “giallognola” formata dal tempo, in una logica di prudenza e di allineamento con quelle che erano le tendenze dell'epoca, identificabili con il rispetto del “tempo pittore”¹¹². Scorrere le note di pagamento delle opere periziate risulta fondamentale, perché ci informano su quali si intervenne effettivamente, oltre a quelle già indicate. Nel corso del 1888, per un importo complessivo di 807 lire, furono pagati i restauri di 11 quadri, tra cui l'*Adorazione nell'orto* di Giotto, il *Perseo e Andromeda* di Piero di Cosimo, l'*Adorazione dei Magi* di Luca Signorelli e la *Madonna col Bambino* di Tiziano, tutti dipinti che avevano richiesto solo il consolidamento del colore in singoli punti, a eccezione del *San Giovannino* che, come abbiamo potuto vedere, richiese riparazioni di natura maggiore¹¹³. Sempre nel 1888, come chiaramente espresso da Mazzanti nella sua perizia del 9 luglio, oltre ai dipinti previsti nelle perizie esaminate, emerse la necessità di provvedere al restauro del *Ritratto di Alessandro de' Medici* di Giorgio Vasari, dell'*Autoritratto* di Velázquez, dell'*Autoritratto* di Perin del Vaga (fig. 7) e dell'*Autoritratto* di Giovanni da San Giovanni dipinto su un embrice (fig. 8)¹¹⁴.

Il primo aveva bisogno del consolidamento del colore, mentre la tela di Velázquez di una nuova foderatura per rimediare al distacco della mestica, e di una pulitura al fine di eliminare la “patina giallissima” di vecchia data che ne offuscava la godibilità, proprio come era avvenuto per il *San Giovannino*¹¹⁵.

Per quanto riguarda il *Ritratto* di Perin del Vaga, Mazzanti ne evidenziava l’ingrandimento subito in precedenza, “forse per trarre vantaggio di collocazione in qualche raccolta”, dal momento che “di questo ritratto fu fatto il solo busto”. Al fine di una sua migliore conservazione era poi “indispensabile (per quanto difficile) [fare] la foderatura e [la] rifoderatura” per “ricollocare bene le due tele dipinte”, oltre a “rimettere e ringranare molti frammenti di colore perduto, che fortunatamente corrispond[eva]no sul vestiario”¹¹⁶.

Un caso del tutto particolare è invece rappresentato dall’*Autoritratto* di Giovanni da San Giovanni, dipinto a fresco su embrice, che in

“un angolo inferiore di questa opera vedesi una grossa sgonfiatura dell’intonaco con cretti, che minacciano la caduta ad ogni lieve remozione. Causa di questo danno sembra debba essere un grosso e largo telaio di legno che fu addossato alla terracotta, e che in forza dei movimenti cui il legno stesso è soggetto fa sì che pressando solleva e distacca anche alcune stuccature recentemente fatte lungo i bordi dell’embrice tutta la sgonfiatura dell’intonaco sopraccennata, quindi tor via tutto il telaio addossato, per incassare la terra cotta [sic] in una cornice che fosse assolutamente indipendente dalla pittura come tutte le cornici dei quadri, adattando però il battente da corrispondere bene all’irregolarità della terracotta medesima”¹¹⁷,

così come scrive lo stesso Mazzanti nella sua perizia del 9 luglio 1888, approvata dal Ministero il 5 ottobre seguente¹¹⁸.

Fu così che, accolta la stima complessiva di Alessandro, il restauro da lui compiuto venne positivamente collaudato dal Comitato Tecnico il 10 gennaio 1889, come emerge dal verbale di Amos Cassioli e di Cristiano Banti (1824-1904), che “dichiaravano le riparazioni medesime essere state lodevolmente condotte”¹¹⁹.

Sempre nel 1888, mentre era impegnato con i dipinti degli Uffizi, Mazzanti si vide affidate anche tre opere della Galleria Palatina: le due tavolette con le *Storie di Giuseppe Ebreo* di Andrea del Sarto già periziate nel 1882, e lo *Sposalizio di Santa Caterina* allora attribuito a Tiziano¹²⁰. Questi tre dipinti rientravano in un nuovo elenco di 13 “quadri che abbisogna[va]no di riparazioni diverse”, approvato dal Comitato Tecnico nell’adunanza del 24 gennaio 1888¹²¹. In questa occasione, il lavoro venne eseguito

con molta celerità, tanto che, affidato al nostro restauratore nel giugno 1888, venne pagato dal Ministero nel dicembre dello stesso anno¹²².

Nel caso delle due tavole di Andrea del Sarto, il loro restauro consistette esclusivamente nel consolidamento del colore, mentre l’intervento sullo *Sposalizio di Santa Caterina* attribuito a Tiziano fu molto più complesso. Questo, a causa di una cattiva foderatura eseguita in un passato non precisabile, presentava il sollevamento della pellicola pittorica, danno a cui rimediare consolidando il colore, facendo una nuova foderatura, rimuovendo i ritocchi anneriti e, infine, intervenendo sulle lacune “scrupolosamente [...] come si trattasse di un intarsio”¹²³. Risulta evidente che così fu fatto, perché nel collaudo del Comitato Tecnico del 14 novembre 1888 si legge che il colore era stato “rifermato” e i “tratti anneriti di precedenti restauri” erano stati rimossi¹²⁴.

Restauri e nuovi allestimenti

Nel biennio 1888-1890, alla quanto mai ricca campagna di conservazione e di valorizzazione del patrimonio artistico della Galleria degli Uffizi appena riferita, la Direzione museale fiorentina aggiunse anche la ripulitura e la riorganizzazione dei corridoi, sostituendo “parecchi dipinti mediocrissimi” con altri di maggior valore artistico giacenti nei depositi¹²⁵. Al contempo, Firenze viveva un’altrettanta intensa attività di sviluppo del tessuto urbano, con l’attuazione del cosiddetto *Piano Poggi*, che portò alla creazione di nuovi quartieri residenziali, del Viale dei Colli e dei Viali di Circonvallazione, così come allo sventramento del Mercato Vecchio e del Ghetto, al fine di restituire igiene e decoro al fulcro storico di Firenze¹²⁶.

Il riordinamento e il risanamento del centro cittadino fu uno degli argomenti trattati nel IV Congresso Storico Italiano che si tenne a Palazzo Vecchio tra il 19 e il 28 settembre del 1889. Fu proprio questa l’occasione che indusse Ridolfi ad accelerare al massimo i tempi della riorganizzazione della Galleria degli Uffizi, cosicché la struttura fosse pronta ad accogliere, nella sua veste migliore, le visite dei partecipanti al convegno, provenienti da ogni parte d’Italia e d’Europa¹²⁷.

A tal fine, a seguito della perizia di Mazzanti dell’8 gennaio 1889, Enrico Ridolfi chiese al Ministero l’autorizzazione a effettuare il restauro di 5 dipinti allora conservati nei magazzini, al fine di poterli esporre nei corridoi: un *Santo risorto*, un *Crocifisso* e un tabernacolo (tutti del Trecento), un *Crocifisso* “dipinto a colori” datato 1190 e la *Madonna in trono con Gesù bambino e Santi* di Filippino Lippi (fig. 9), “una delle più importanti e grandiose della Scuola toscana”¹²⁸.

A un primo esame compiuto a distanza, questa grande tavola, un po’ come era accaduto tempo prima con il tondo di Lorenzo di Credi, aveva evidenziato solo una scollatura del colore nella zona inferiore e “varie macchie prodotte da antichi restauri a



9

Filippino Lippi, *Madonna in trono con Gesù bambino e santi*, 1486, tempera su tavola, 355 x 255 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 1568

olio, che essendo eseguiti di tono deturpavano [il dipinto] qua e là con delle brutte macchie”; invece, una volta rimossa dalla parete, erano apparsi evidenti molti altri sollevamenti che, a parere del Comitato Tecnico, erano da consolidare così urgentemente da decidere di non ricollocare l’opera al suo posto¹²⁹.

Gli stessi danni, derivanti da antichi interventi di restauro, erano presenti su tutte le altre opere esaminate e in particolare sul *Santo risorto*, tavola “molto deformata da ritocchi fatti con colori ad olio [...] divenuti oscuri” e danneggiata dalla polvere di bronzo (stesa a olio) che ricopriva l’originale fondo dorato¹³⁰. Questo materiale, un tempo solitamente adoperato per imitare l’oro, aveva però come inconveniente l’ossidazione, la conseguente acquisizione di un colore verdastro e la perdita di brillantezza, esattamente quanto riscontrato allora sul dipinto in esame.

Alla richiesta di autorizzazione a procedere avanzata dalla Direzione delle RR. Gallerie, in un primo momento il Ministero rispose con diniego, adducendo come motivazione il fatto che ancora una volta non erano stati terminati i restauri autorizzati in precedenza e nuovi interventi erano consentiti solo dopo la conclusione di quelli già approvati¹³¹.

Il dicastero certo non poté avanzare un nuovo rifiuto di fronte alla nota del 20 marzo 1889 del direttore Ginori, perché questa era relativa a tutti i lavori già intrapresi nella Galleria degli Uffizi, compiuti al fine di “riordinare i grandi corridoi da cui è intornata, i quali erano assai trascuratamente tenuti”. Più esattamente, le pareti, già di colore bianco, erano state tinteggiate con una tonalità “bassa ed armonica”, che meglio si accordava con le decorazioni del soffitto e con i dipinti; invece, le zone di pietra, “deturpat[e] da una coloritura di calce”, erano state lavate e riportate al “loro stato naturale”, così come lungo le vetrate erano state collocate delle teche per esporre al pubblico una “ingente quantità dei più distinti disegni originali” e i busti degli Imperatori e delle Imperatrici¹³². Molto interessante è leggere, perché ci informa sullo stato delle cose a questa data, che, al fine di mettere ordine alla “confusione spiacevole di tempi e scuole”, fu “lodatissima” la “sostituzione di parecchi dipinti mediocrissimi che si ved[eva]no nei corridoi medesimi” con altri “antichi dipinti giacenti nelle sale di deposito”, che offrivano “o per il pregio loro proprio, o per la storia dell’arte moltissimo interesse”¹³³.

È quindi l’insieme di tutti questi fattori che portò il ministro Fiorelli il 27 marzo 1889 ad autorizzare il restauro dei 5 dipinti indicati, affidandoli alle cure di Alessandro Mazzanti, che terminò i lavori nel giro di breve tempo, tanto che il 28 giugno seguente Amos Cassioli e Cristiano Banti, quali rappresentanti della Sezione di Pittura del Comitato Tecnico, poterono approvare senza esitazione le riparazioni che erano state condotte con la maggiore diligenza e perizia, dando un risultato “in tutto soddisfacente per la conservazione dei dipinti”¹³⁴.

1890: adunanze, perizie e “schiarimenti” tecnici

Il 1890 si apre con le adunanze del 5 e del 12 febbraio, dai cui verbali risulta che fu esaminato un consistente numero di dipinti della Galleria degli Uffizi “bisognevole di riparazioni”, di autori quali Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Verrocchio, Ridolfo del Ghirlandaio, Giorgione, Bronzino ed altri ancora; dalla loro osservazione era difatti emerso che, ad eccezione della *Calunnia* di Botticelli e del *Ritratto di Giulio II* di Raffaello, il cui stato di conservazione non era così grave, era necessario intervenire onde evitare la perdita definitiva del materiale originale, che presentava sollevamenti e piccole cadute di colore¹³⁵. A rientrare appieno in quest’ultima categoria era l’*Annunciazione* di Neri di Bicci, per la quale venne disposto di “velare con colore a miele il gesso che mostra[va]si pei frammenti caduti”¹³⁶; l’*Adorazione dei Magi* di Domenico Ghirlandaio aveva invece bisogno della “consolidazione e appianamento diligentissimi di tutte quelle particelle ora distaccate dalla mestica”, di cui il “gran numero [di] piccole bolle o sollevamenti di colore” ne erano espressione¹³⁷. La *Vergine in trono col Bambino, due angeli*

e i Santi Nicola di Bari e Antonio Abate di Cosimo Rosselli, dipinto su tavola allora nei depositi, richiedeva anch'esso il consolidamento del colore e la rimozione di "tutti quei ritocchi a olio che vi furon [sic] fatti in epoca remota"¹³⁸.

A questo corposo elenco esaminato al principio del 1890, fece seguito una perizia approvata nelle adunanze del Consiglio Tecnico del 14 e del 15 luglio seguenti, nella quale Alessandro Mazzanti aveva incluso alcuni dipinti che avevano un "urgentissimo bisogno di riparazione"¹³⁹. Dell'elenco facevano parte l'*Adorazione dei Magi* di Filippino Lippi, la *Traslazione del corpo di San Zanobi* di Ridolfo del Ghirlandaio già oggetto di preoccupazione nel 1880, lo stendardo processionale del Sodoma, il *Ritratto di Lucrezia Panciatichi* di Bronzino, il *Ritratto di Giulio II* di Raffaello e il *Ritratto equestre di Filippo IV di Spagna* di Velázquez, che sarà uno dei dipinti a rientrare nel novero di quelli da trattare con il metodo Pettenkofer, oggetto d'analisi del prossimo paragrafo¹⁴⁰.

Benché le perizie fossero state approvate, il dicastero chiese chiarimenti in merito alle modalità operative che sarebbero state impiegate per il trattamento delle lacune, per la rimozione delle macchie e per il ravvivamento della vernice, perché non tutte le procedure in uso erano ritenute corrette. Per ogni perizia il Ministero segnò in "lapis turchino" le voci per le quali erano necessari chiarimenti, mentre erano contrassegnate in rosso quelle che risultavano troppo sommarie e carenti di adeguate indicazioni riguardo a "ciò che si [voleva] fare per riparare al danno stesso"¹⁴¹. Va precisato che nel computo complessivo delle perizie presentate al Ministero vi rientravano anche quelle stese da Oreste Cambi e da Giuseppe Parrini, che, a differenza di Mazzanti a cui furono affidati importanti dipinti della Galleria degli Uffizi, in questa circostanza si videro assegnate opere della Galleria Antica e Moderna e del chiostro di Sant'Antonino nel Museo di San Marco il primo, e dipinti di minore importanza degli Uffizi il secondo¹⁴². Confrontando gli originali delle perizie, risulta evidente che, mentre quelle di Cambi e Parrini riportavano numerosi chiarimenti segnati in blu o rosso, in quelle di Mazzanti, sempre molto preciso e dettagliato nelle sue descrizioni, solo tre voci sono segnate in blu.

Alle obiezioni presentate dal Ministero, Ridolfi fornì adeguati chiarimenti nel rapporto del 10 ottobre 1890¹⁴³. Nella sua relazione, il Direttore trattava i vari aspetti evidenziati dagli organi centrali e precisava che, lì ove si parlava "di velare le stuccature, o la tela, o la tavola là dove cadde qualche frammento di colore", si intendeva sempre impiegare colori a tempera o gomma e miele perché erano i materiali impiegati "sempre nelle riparazioni dei dipinti a tempera e di quelli a olio cui non [andava] data la vernice", e con colori stemperati con acqua ragia nel caso di dipinti a olio a cui era necessario "dare un leggerissimo strato di vernice"; l'intervento sarebbe poi stato limitato allo stretto necessario, "senza invadere minimamente col colore le parti del dipinto a contatto dei frammenti caduti", ed eseguito "con rigorosa cautela"¹⁴⁴. Riguardo, invece, all'espressione "far rifiorire la vernice" impiegata da Parrini, Ridolfi

chiariva che con ciò si intendeva "rendere la trasparenza all'antica vernice divenuta opaca in totalità o a strisce", passando "leggermente sul quadro una pennellessa umettata d'acqua ragia distillata, appena animata da poche gocce di nuova vernice"¹⁴⁵. In ultimo, ma non certo ultimo, precisava che per rimuovere i vecchi e incongrui ritocchi si sarebbe potuto usare, dopo aver eseguito i saggi, l'essenza di spigo o di rosmarino nel caso di quelli meno duri, o un emolliente più forte o il *grattoir* nel caso dei ritocchi più tenaci, fermo restando che la differenza l'avrebbe fatta l'abilità del restauratore, indipendentemente dal sistema impiegato.

L'espressione "rendere la trasparenza alla vernice opaca" del *Ritratto di Lucrezia Panciatichi* di Agnolo Bronzino, dipinto incluso da Mazzanti nella perizia di luglio, invece non aveva richiesto ulteriori delucidazioni da parte del Ministero, perché evidentemente non dava adito a interpretazioni ulteriori¹⁴⁶. Tuttavia, precisazioni a questo tipo di intervento si trovano in una minuta della perizia conservata presso l'Archivio Storico delle RR. Gallerie, nella quale Alessandro Mazzanti fa riferimento a due procedimenti diversi: "o l'evaporazione dello spirito, o lo spirito di spigo dato sopra come se fosse vernice", sistema, quest'ultimo molto simile a quello descritto da Ridolfi nel suo rapporto, differendo soltanto per i prodotti usati, acqua ragia e olio di spigo, appartenenti entrambi alla classe dei solventi¹⁴⁷.

Si può pensare che il Consiglio Tecnico del Commissariato, all'atto pratico, preferì il metodo della spennellatura con l'olio di spigo perché era quello comunemente impiegato, mentre "l'evaporazione dello spirito" richiama la rigenerazione alcoolica, eseguita da Cosimo Conti tra il 1886 e il 1889 su numerosi dipinti degli Uffizi e della Palatina e sospesa per intervento del Ministero, vicenda a cui accenneremo a breve.

Approvato nelle sedute del luglio 1890, l'intervento sulla *Traslazione del corpo di San Zanobi* di Ridolfo del Ghirlandaio pone invece qualche perplessità sulla qualità di quello condotto dieci anni prima da Mazzanti. Difatti, in occasione del rinnovato restauro, Alessandro fu chiamato a rimediare alle lacune che erano arrivate a scoprire il "bianco dell'ingessatura", facendo pensare che il consolidamento della mestica e delle "innumerevoli vescicature" compiuto in precedenza non fosse stato fatto nel migliore dei modi o, quanto meno, non avesse dato gli esiti programmati¹⁴⁸.

Danni di altra natura erano invece presenti sul *San Sebastiano* del Sodoma, bisognoso del consolidamento di "alcune fenditure della tela divenuta vetrina", così come del tensionamento della stessa, che si era allentata a punto tale da aver prodotto "spiacevoli rimborsamenti"; tuttavia, l'esito dell'intervento era considerato incerto, perché lo stendardo era dipinto su entrambe le facce¹⁴⁹.

Confermate le cattive condizioni di conservazione del dipinto anche da parte di Ridolfi, questi proponeva unicamente di riparare le fenditure della tela e di racchiudere il dipinto tra due cristalli, al fine di "evitargli nuovi guasti possibilissimi ad avvenire"¹⁵⁰.

L'idea di porre il dipinto tra due vetri rispondeva probabilmente a una duplice esigenza: da un lato garantire la migliore conservazione dello stesso e, dall'altro, renderne visibili entrambi i lati senza che fosse movimentato di continuo. Lo standard, come scriveva Ridolfi a Ginori nel novembre del 1890, era allora addossato alla parete e presentava una “piccola fessura [...] nell'angolo inferiore a destra del S. Sebastiano del Sodoma, di recentissimo trovata non poco allargata, forse da qualche visitatore che [aveva] premuto col dito sulla tela tentando di girare il quadro per poter vedere la pittura esistente dall'altro lato della stessa”¹⁵¹!

Dalla documentazione archivistica non sono emersi altri dati relativamente a questa proposta avanzata da Ridolfi, ma certo risulta lungimirante e ispirata a criteri espositivi che avrebbero assicurato la piena godibilità dell'opera, così come avrebbero garantito la sua tutela. Va ricordato che quello dell'impiego dei vetri protettivi per i dipinti a Firenze non era certo una novità, così come non lo era per Alessandro Mazzanti, che nel 1870-1871 aveva supervisionato Guglielmo Botti nell'applicazione di una “apposita e ben congegnata vetrata con acconci ventilatori” sulla *Crocifissione di Cristo con la Madonna e Santi* di Andrea del Castagno, dipinto murale staccato dal convento di Santa Maria degli Angeli¹⁵².

Riguardo all'importo dei singoli interventi stimato dal nostro restauratore per i dipinti della perizia di luglio, nella nota del 7 ottobre il Ministero aveva addotto delle obiezioni, ritenendo “esageratissimi [i prezzi], tenuto conto del tempo che il riparatore [avrebbe impiegato] nel lavoro, essendo inteso che la giornata di lavoro non [avrebbe dovuto] essere inferiore a 6 ore”¹⁵³. In sostanza, questa osservazione anticipava le disposizioni che sarebbero state comunicate nel 1892, relative alla retribuzione dei restauri in base alle giornate lavorative effettivamente espletate. Il Ministero concludeva precisando che era “necessario usare parsimonia nel compenso dei riparatori, anche in considerazione [del fatto] che questi [avevano] continuo lavoro pagato sui fondi di quest'Amministrazione”¹⁵⁴.

Solo poco tempo dopo, al principio del 1891, questo orientamento venne confermato dal Commissario in una lettera indirizzata a Mazzanti, Cambi e Parrini, nella quale Ginori ricordava che, dovendo i restauratori effettuare per disposizione ministeriale sei ore di lavoro giornaliero, riteneva “utile far coincidere tale orario con quello degli impiegati, interponendolo fra le ore 10 ant. e le 4 pom. di tutti i giorni feriali”¹⁵⁵. È quindi lecito concludere che la collaborazione dei restauratori con le RR. Gallerie fosse a tempo pieno, con modalità molto simili a quelle di un lavoratore dipendente, impiegando la stanza a ciò destinata posta al primo piano della Galleria degli Uffizi come accennato in precedenza.

Questioni di metodo: l'applicazione del metodo Pettenkofer a Firenze

Essendo ben nota la vicenda fiorentina del metodo Pettenkofer – ampiamente trattata da Gabriella Incerpi (2002), che ne esamina ambito e attori, e da Paolo Bensi (2002), a cui si deve la parte più propriamente legata alla chimica – mi limiterò a riferire quanto di pertinenza di Alessandro Mazzanti, al fine di ricostruire un quadro completo dell'attività professionale del restauratore fiorentino¹⁵⁶.

La storia dell'applicazione del sistema del chimico tedesco nel capoluogo toscano, che si estese per un arco temporale di dieci anni circa, si lega a due circostanze precise: la prima, databile a partire dal 1881, è più strettamente collegata ai vapori alcoolici e alla loro applicazione su un cospicuo numero di dipinti della Galleria Palatina per mano di Cosimo Conti tra 1886 e il 1888, mentre la seconda – a cui prese parte Alessandro Mazzanti – si lega al balsamo di copaive in relazione al *Ritratto equestre di Filippo IV di Spagna* di Velázquez e alla *Venere d'Urbino* di Tiziano dal 1890 circa al 1893.

Il metodo Pettenkofer, ideato dall'igienista di Monaco Max Von Pettenkofer (1818-1901) e diffusosi al 1860, come scrive Alessandro Conti, consisteva “nell'esposizione del dipinto coperto da vernici, non oleose, ai vapori dell'alcool”, i quali permettevano “di recuperare la coesione molecolare delle particelle di vernice in cui si insinuava l'aria creando gli effetti di opacizzazione”, in considerazione del fatto che i vapori dell'alcool hanno una grande attività sulle resine ed anche sui corpi grassi, quindi sugli olii¹⁵⁷. Alle due presentazioni del metodo fatte a Firenze nel 1865 dall'agente ginevrino Karl Vogt partecipò anche Ulisse Forni, il quale ne diede conto nell'*Appendice* del suo *Manuale*, che, sino all'uscita della seconda parte di quello di Secco Suardo nel 1894, rimase il solo testo di riferimento per la conoscenza di questo sistema¹⁵⁸. Invece, al 1876 risale il corso ministeriale tenuto a Venezia dal pittore paesista e amico di Cavalcaselle, Giuseppe Uberto Valentinis (Udine, 1891 - Tricesimo, 1901), a seguito dell'introduzione, nel vecchio sistema della nutrizione dei quadri con olio o vernici, del balsamo di copaive, resina che sembrava impedire gli imbianchimenti di superficie, omogeneizzare e far durare nel tempo i risultati della rigenerazione¹⁵⁹. In questa seconda fase sarà proprio il balsamo, e non tanto i vapori alcoolici, a essere l'elemento caratterizzante il sistema.

Per quanto riguarda la diffidenza fiorentina, questa era dettata dal fatto che, malgrado le dimostrazioni e gli aggiustamenti subiti dal metodo Pettenkofer, effettivamente questo portava in sé degli elementi non troppo comprensibili, per cui la buona riuscita del suo impiego dipendeva dalla professionalità del singolo restauratore. A tal proposito, il 5 febbraio 1879 Giovan Battista Cavalcaselle aveva sottolineato “che anco quel sistema si può, da mano inesperta, recar gravi danni al dipinto”, riprendendo quanto affermato da Stefano Ussi in una nota del 29 gennaio

1879, con la quale il pittore si era fatto portavoce del malcontento di diversi artisti fiorentini, che denunciavano la presenza di vecchie vernici sui dipinti esposti ai fumi degli alcool secondo il metodo Pettenkofer¹⁶⁰.

L'entrata in scena di Mazzanti nella vicenda della rigenerazione alcoolica nel capoluogo toscano risale al 1890, allorché nelle adunanze del 14 e del 15 luglio 1890 il Consiglio Tecnico di Commissariato, composto dal nostro Alessandro, da Antonio Ciseri e da Gaetano Milanese, individuò la causa della frantumazione e del distacco del colore del *Ritratto equestre di Filippo IV di Spagna* di Velázquez nella presenza di colla sulla superficie del dipinto che, unitasi alla vernice, aveva provocato la rottura e il distaccamento del colore¹⁶¹. Secondo il nostro restauratore, le molte macchie “sparse ovunque” derivavano dalla colla che “nella foderazione [aveva] trasudato, e si [era] condensata alla superficie”, che però era possibile rimuovere “con molta diligenza”¹⁶². Il dipinto era difatti stato rintelato nel 1885 da Luigi Manaresi e, solo a distanza di un anno dall'intervento, erano apparse alcune “rifioriture” sulla superficie pittorica, mostrando chiaramente il fallimento della foderatura¹⁶³.

Questo restauro si lega strettamente a quello della *Venere d'Urbino* di Tiziano che si trovava in uno stato di conservazione analogo, come segnalato da Ridolfi al Commissario nell'agosto del 1890¹⁶⁴. Vista l'importanza delle due opere, nell'intervento furono coinvolti più esperti: oltre ad Alessandro Mazzanti, i restauratori Oreste Cambi e Giuseppe Parrini, i chimici Luigi Guerri ed Emilio Bechi e, come massimo esperto del sistema Pettenkofer, Uberto Valentini. Quest'ultimo era stato inviato dal Ministero della Pubblica Istruzione per “consigliare sull'uso del balsamo di Copai, e indicare il metodo di rigenerazione secondo che viene da esso praticato per il suo lungo studio sul metodo Pettenkofer”¹⁶⁵.

Come emerge dai verbali delle due adunanze, il 14 luglio si provò a rimuovere la colla dal *Ritratto equestre di Filippo IV*, ammorbidendola con un po' di saliva. Malgrado l'empirismo del saggio, questo bastò a eliminare la macchia, facendo tornare la superficie pittorica levigata. È altresì vero che il giudizio definitivo fu emesso il giorno successivo, a seguito di alcune prove compiute da Mazzanti su nuove macchie, sulle quali venne impiegato il balsamo di copaiva¹⁶⁶.

Visto l'ottimo risultato ottenuto, il Consiglio decise di estendere l'operazione “a tutti i punti della tela” che mostravano “l'inconveniente accennato”, sempre e solo dopo avere ascoltato il parere di Cambi e di Parrini, “artisti esperti e coscenziosi [sic]”, i quali convennero con Mazzanti sulla necessità di un intervento urgente, che però rimase in sospeso sino all'approvazione ministeriale che arrivò a fine novembre¹⁶⁷.

Nel frattempo, il Consiglio Tecnico decise di sottoporre il dipinto di Velázquez e quello di Tiziano all'esame di Guerri e di Bechi, chiamati inizialmente solo per la *Venere d'Urbino*¹⁶⁸. Difatti, nel loro verbale dell'8 gennaio 1891 i due chimici non fanno menzione dell'opera di Velázquez, che invece si ritroverà negli atti della riunione del Consiglio

Tecnico del 15 febbraio 1891, alla quale sarà presente anche Valentini¹⁶⁹. In questa occasione, il saggio compiuto sul *Filippo IV* si rivelò di fondamentale importanza per decidere se applicare o meno il balsamo di copaiva anche sulla *Venere d'Urbino*, dato che le parti del dipinto già trattate con questa resina risultavano riparate ottimamente e non si riscontrava alcuna alterazione, tanto più a distanza di diversi mesi¹⁷⁰.

Il balsamo di copaiva – sostanza della categoria delle oleoresine ricavata da alberi della famiglia delle Copaifere, di color giallo-bruno e dal profumo intenso – conferisce elasticità alle vernici e, ai tempi in esame, veniva impiegato nella rigenerazione alcoolica, tanto per rimuovere le vecchie vernici quanto per fissare i colori inariditi¹⁷¹. Come emerge dalla citata Commissione di tecnici del 1882, nella quale Gaetano Bianchi aveva suggerito l'impiego del balsamo sulla *Battaglia* di Paolo Uccello per rimediare ai tanti sollevamenti del colore che la tavola presentava, l'impiego del copaiva per le fermature era da tempo noto ai restauratori fiorentini. È ipotizzabile che l'uso di questa sostanza come consolidante del colore fosse noto anche a Mazzanti, indipendentemente dal suo connubio con la rigenerazione alcoolica, tanto più che Forni nel suo *Manuale* prevedeva l'uso di un misto di balsamo di copaiva, trementina e vernice mastice per consolidare l'ammanitura delle pitture su tavola¹⁷². Nella stessa riunione si parlò anche del metodo Pettenkofer, senza però fare riferimento all'abbinamento del balsamo con i vapori alcoolici, soluzione che non trovò applicazione in ambito toscano¹⁷³.

Con l'arrivo a Firenze di Valentini e il suo coinvolgimento nelle decisioni da prendere per il restauro della *Venere d'Urbino*, l'intervento sul *Filippo IV* rimase in sospeso ancora sino all'autunno del 1891, quando finalmente furono rimossi tutti “gli imbianchimenti prodotti da infiltrazioni di colle” che invadevano quasi tutto il dipinto, come risulta dalla richiesta di saldo inoltrata da Ridolfi al Ministero il 17 novembre dello stesso anno¹⁷⁴.

Per quanto riguarda la storia conservativa ottocentesca della *Venere d'Urbino* di Tiziano, questa è stata ampiamente trattata a partire dalla mostra fiorentina dedicata alle opere del pittore veneziano alle RR. Gallerie nel 1979, a cui sono succeduti i diversi contributi presentati nel citato convegno su Valentini (2002)¹⁷⁵. Pertanto, non trovo necessario tornare su quanto già approfondito, se non per ciò che conferma le competenze di Mazzanti in tutti gli ambiti del restauro dei dipinti.

Le preoccupazioni per la conservazione della *Venere d'Urbino* erano nate nel 1890 dalla constatazione, da parte di Enrico Ridolfi, di Antonio Ciseri e del nostro Alessandro, della comparsa di alcune macchie sulla superficie pittorica, che, come per il *Filippo IV*, producevano un “pessimo effetto”¹⁷⁶. Queste erano causate dall'unione della colla alla vernice, al tal punto da aver alterato la pellicola pittorica che rischiava di cadere “ove fosse anche solo leggermente toccato”¹⁷⁷.

Fu così che la Direzione delle RR. Gallerie convocò i maggiori esperti del settore per trovare le soluzioni migliori da adottare per la conservazione del dipinto, tra cui i citati Guerri e Bechi, il parere dei quali, alla fin fine, non fu poi così incisivo e determinante, poiché risultò in linea con quello già espresso da Alessandro Mazzanti riguardo all'origine dei danni e sull'impiego del balsamo di copaive come consolidante della pellicola pittorica¹⁷⁸. Al contempo, la presenza di Valentinis imposta da Roma risultò superflua, perché anche il friulano confermò la diagnosi e la cura proposte da Mazzanti per il consolidamento del colore¹⁷⁹.

Alla fine, malgrado le iniziali e parziali diversità di vedute, si trovarono tutti concordi sull'impiego del balsamo di copaive come consolidante del colore¹⁸⁰. L'intervento, come molto chiaramente descritto da Mazzanti, fu così condotto: 1) fermatura del colore distaccato con il copaive; 2) stesura ripetuta del balsamo su tutto il dipinto “per ottenere il consolidamento delle screpolature” prima di sottoporlo all'evaporazione alcoolica; 3) stuccatura e trattamento pittorico delle lacune “con trasparentissimi colori, preparati con lo stesso balsamo, per ottenere l'uniformità del colorito”; 4) alleggerimento di “molte macchie gialle sparse qua' e là per causa delle sovrapposizioni irregolari delle vernici”; 5) esposizione ripetuta del dipinto all'evaporazione dell'alcool “per ottenere il ripristino delle antiche vernici”¹⁸¹.

Come risulta dalla nota di pagamento di Mazzanti per il restauro della *Venere d'Urbino*, questa fu sottoposta all'evaporazione alcoolica “più volte”, mentre dal verbale dell'adunanza del 2 marzo 1891 sembra che fosse stata fatta un'unica esposizione¹⁸². Indipendentemente da ciò, il 2 marzo Antonio Ciseri e Niccolò Barabino constatarono che le macchie biancastre erano sparite e che il dipinto aveva riacquistato la “sua primitiva forza e trasparenza”¹⁸³.

Il risultato finale fu così approvato e apprezzato da tutti e, a suo modo, anche da Valentinis, il quale affermò che Mazzanti era in grado di impiegare il metodo “con tutta sicurezza sopra ogni celebre dipinto”, grazie agli insegnamenti che lui stesso gli aveva impartito¹⁸⁴. Come emerge da una nota inviata al Ministero poco dopo la conclusione dell'intervento, il friulano arrivò però a concludere che, senza il suo intervento, “Mazzanti non avrebbe potuto ottenere risultati che offr[iva] il metodo Pettenkofer se razionalmente eseguito”, criticando aspramente le modalità utilizzate a Firenze per la rigenerazione alcoolica, dove i due principali componenti erano impiegati erroneamente¹⁸⁵.

Malgrado le tante polemiche, di cui danno conto i saggi negli Atti del Convegno su Uberto Valentinis, a seguito dell'intervento sulla *Venere d'Urbino* era in programma di esporre ai vapori alcoolici anche il *Ritratto femminile* di Bronzino e il *Filippo IV*. La nota di pagamento di Ridolfi del 1891 per gli interventi compiuti da Mazzanti ci dà la certezza che il dipinto di Bronzino fu trattato con il metodo Pettenkofer (“sottoposto alla evaporazione dell'alcool”), mentre nulla di così esplicito si legge per

il dipinto di Velázquez, perché si fa riferimento unicamente alla rimozione degli “imbianchimenti prodotti da infiltrazioni di colle”¹⁸⁶. Si noti che entrambi gli interventi furono eseguiti quasi contemporaneamente a quelli sulla *Venere*, così come va osservato che nelle perizie di Mazzanti degli anni successivi non si troverà più traccia della rigenerazione alcoolica. Si può quindi supporre che il restauratore fiorentino, nonostante il risultato positivo ottenuto con la *Venere d'Urbino*, non fosse pienamente convinto della bontà del metodo Pettenkofer, poiché non poteva essere utilizzato nella generalità dei casi, e perché gli esiti positivi della sua applicazione erano sempre subordinati alle caratteristiche delle opere trattate, al tipo di vernici, dei colori, delle imprimiture e all'eventuale presenza di restauri a olio.

Sta di fatto che già tra il 1892 e il 1893, anche a seguito dei corsi tenuti da Valentinis a Venezia – dove il metodo sarà impiegato per una vera e propria campagna di restauro dei dipinti delle Gallerie veneziane sotto la direzione di Guglielmo Botti – iniziarono a manifestarsi, tanto negli ambienti del restauro quanto sulla stampa e in ambito ministeriale, aspre critiche nei confronti del sistema Pettenkofer, così da portare al disuso dello stesso¹⁸⁷. In più, tutta la vicenda si chiuse con un giudizio lapidario da parte di Alois Hauser, Direttore dei restauri delle Gallerie di Monaco, che definì il metodo Pettenkofer una “imbalsamazione dei dipinti”¹⁸⁸.

1892-1893: gli ultimi incarichi

Con il 1892 si giunge all'ultimo anno di effettiva attività lavorativa di Mazzanti, poiché nel 1893, dopo aver predisposto una perizia per il restauro di numerosi dipinti, il nostro restauratore si assentò, a causa della malattia che lo portò alla morte nel settembre seguente.

La sua ultima perizia risale al 10 maggio 1892 ed è accompagnata da una lettera di Ridolfi, nella quale il Direttore illustra le ragioni degli interventi programmati e la scelta di affidare l'incarico al nostro Alessandro:

“Io ho quindi fatta eseguire una perizia per quei lavori che giudico indispensabili ad assicurare la conservazione di alcuni dipinti, cui per il loro grandissimo pregio debbano per primo esser rivolte le nostre cure; e l'ho fatta eseguire al medesimo artista (il Prof. Alessandro Mazzanti) che da più anni venne adoperato dalla Direzione delle RR. Gallerie nei lavori di maggiore importanza, con pieno soddisfacimento tanto della Direzione quanto di quei Consigli di Artisti ai quali furono in addietro commesso l'incarico di approvare e collaudare le riparazioni dei dipinti”¹⁸⁹.

Relativamente allo stato di conservazione delle opere, il Direttore evidenziava la necessità di rimediare con estrema sollecitudine ai sollevamenti del colore allora riscontrati sui dipinti esaminati, tanto più che l'intervento, da condurre con “grandissima pazienza e diligenza infinita per non perdere il menomo frammento”, non avrebbe presentato “il menomo pericolo” se eseguito “da mano abile ed esperta”¹⁹⁰. Ridolfi garantiva poi al Ministero che l'incarico sarebbe stato affidato a Mazzanti, che avrebbe lavorato “col più grande amore e con rara abilità”¹⁹¹.

La perizia del nostro restauratore comprendeva 6 dipinti, 4 dei quali della Galleria Palatina e 2 degli Uffizi. Fra i primi, oltre alla tavola con l'*Adorazione dei Magi* di Tiziano allora alla Palatina, erano compresi l'*Autoritratto con fratello e filosofi* di Rubens, il *Ritratto di Giulio II* di Tiziano e il *Ritratto del vescovo Girolamo Argentino* di Giovan Battista Moroni¹⁹². I due dipinti degli Uffizi erano invece il *Ritratto di donna* di Sebastiano del Piombo e il *Cupido arciere* di Marco Antonio Franceschini¹⁹³.

Riguardo all'*Adorazione dei Magi* di Tiziano, il suo stato di conservazione risultava seriamente compromesso da “molti sollevamenti del colore” e dalle sconnessioni della tavola, che più di una volta era stata “riattata col riattaccare il colore cadente”, danni a cui Mazzanti intendeva rimediare fermando il “colore sollevato”, provvedendo alla “perfetta riconnessione delle assi” e, solo in ultimo, ritoccando “con colori a olio” lì dove il colore “era già caduto”¹⁹⁴.

Relativamente al *Ritratto di donna* di Sebastiano del Piombo (fig. 10), sebbene nella perizia venga riferito che il Comitato Tecnico – a cui presero parte anche Valentini e Mazzanti – avesse deciso di impiegare il balsamo di copaive per il consolidamento del colore sollevatosi, di fatto però non risulta come il nostro restauratore abbia proceduto nell'intervento, e se il copaive sia poi stato effettivamente usato¹⁹⁵.

Certo è che nel febbraio 1893 tutti gli interventi indicati da Mazzanti nella perizia del 6 giugno 1892 erano conclusi e con il plauso generale¹⁹⁶.

Al 26 maggio 1893 si data l'invio da parte di Ridolfi al Ministero dell'ultimissima perizia stesa dal nostro restauratore, che morirà poco dopo¹⁹⁷. Questa comprendeva un dipinto della Palatina e diverse opere degli Uffizi giacenti nei depositi da tempo indefinito, perché il loro cattivo stato di conservazione non ne permetteva l'esposizione al pubblico. Per molte di queste opere, il problema consisteva in macchie e ritocchi malfatti e in cadute del colore¹⁹⁸. Un caso a parte è invece rappresentato dalla “*Venuta dei Re Magi al Presepio*” di Sandro Botticelli, la cui tavola era “tutta imbarcata in diversi sensi” a tal punto che, prima di procedere con le fermature del colore e le stuccature, sarebbe stato necessario “raddrizzar[la] e spianar[la] e quindi graticolarla al tergo, come sempre si usa[va] in casi simili; quindi rifermare il colore in quei posti ove [era] cadente”¹⁹⁹.

Nell'elenco dei dipinti da restaurare vi era anche il *Ritratto di Sisto IV* di Tiziano, allora nel novero di quelli conservati nei magazzini delle RR. Gallerie²⁰⁰. Questo, non solo versava in un cattivo stato di conservazione, ma, non essendo stato riconosciu-



10

Sebastiano Luciani (detto del Piombo), *Ritratto di donna*, 1512, olio su tela, 68 x 54 cm, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 1443

to come opera del maestro veneto, nel 1876 era stato scelto tra i quadri del deposito su cui sperimentare il metodo Luperini in presenza di una Commissione di esperti, della quale avrebbe dovuto far parte anche il nostro Mazzanti, il quale, però, come risulta dai verbali, non fu presente²⁰¹. Certo è che il dipinto venne esposto al pubblico successivamente all'intervento di restauro compiuto da Giuseppe Parrini, alle cure del quale venne consegnato a seguito del decesso di Alessandro Mazzanti, a cui inizialmente era stato affidato²⁰².

Le operazioni previste nella perizia avrebbero dovuto consistere nella rimozione della “vernice ingiallita ed irregolare che vede[va]si sul quadro”, nel “rimettere con velature il colore dove [era] sgraffiato e [nel] rimediare due spacchi della tavola”²⁰³. Il riferimento alla rimozione della “vernice ingiallita ed irregolare” richiama un tipo di danno che a questa data avrebbe potuto ancora essere risolto ricorrendo alla rigenerazione alcolica. Non si sa, però, se Mazzanti fosse o meno intenzionato a impiegare questo sistema, dal momento che nella perizia non vi è alcun cenno a ciò²⁰⁴. Certo è che nella minuta della stessa è invece presente un richiamo, poi cancellato, al balsa-

mo di copaive per “rendere la trasparenza alla vernice imbianchita” del *Ritratto di un gentiluomo* (non meglio identificabile) attribuito a Peter van der Faes, senza che però ci sia alcuna menzione alla evaporazione alcoolica, singolarmente o in combinazione con il balsamo di copaive²⁰⁵. Probabilmente si tornò ai vecchi sistemi per ridare trasparenza alla vernice descritti da Ridolfi nel suo Rapporto del 1890, nel quale il Direttore faceva riferimento a una procedura manuale, con l'utilizzo di acqua ragia o acqua di spigo, quest'ultima preferita da Mazzanti²⁰⁶.

Oltre al *Sisto IV*, una buona parte delle riparazioni comprese nella nota di Mazzanti fu a più riprese affidata a Parrini, che le eseguì nel 1894. Le prime opere su cui intervenne sono il citato *Ritratto* di Peter van der Faes, la *Vergine con Gesù bambino* della Scuola di Andrea Verrocchio e la *Congiura di Catilina*, copia dell'originale di Salvator Rosa²⁰⁷.

Dalla documentazione archivistica si vede che un altro dipinto periziato da Mazzanti, la *Madonna in trono e Santi* di Scuola botticelliana, fu invece affidato come intervento di prova a Elia Volpi, al quale già prima della morte di Mazzanti erano state commissionate “con ottimo successo le riparazioni più delicate e di maggiore difficoltà”, motivo per il quale era stato proposto dal Ministero come collaboratore delle RR. Gallerie²⁰⁸. Quando il 12 giugno 1893 da Roma arrivò l'approvazione della perizia, il nostro restauratore si era già assentato dal lavoro per malattia e, alla fine di giugno, Ridolfi comunicava che, non appena il “Professore” si fosse “abbastanza ristabilito da una sofferta malattia”, sarebbe stata sua cura dare il via ai lavori²⁰⁹.

Il 12 settembre Alessandro Mazzanti moriva ed essendo da poco deceduto anche Oreste Cambi (novembre 1892), l'unico restauratore rimasto alle RR. Gallerie era Giuseppe Parrini, il quale, nonostante la sua buona volontà e la sua precisione, non si era ancora cimentato su interventi complessi per opere di particolare significanza storico-artistica. Ridolfi, quindi, dovette impegnarsi nella ricerca di nuovi collaboratori, impresa non facile perché, almeno nell'ambiente fiorentino, non vi erano soggetti disponibili a lavorare continuativamente ed esclusivamente per le Gallerie con i magri compensi dati dal Ministero, esattamente come era accaduto con Elia Volpi²¹⁰.

A nulla valse il tentativo del Direttore di coinvolgere nelle RR. Gallerie Luigi Cavenaghi, il restauratore lombardo rinomato su tutto il territorio nazionale. Solo nel 1896 iniziò la collaborazione, durata sino agli inizi del Novecento, con il romano Luigi Grassi, il quale, dopo essere intervenuto su importanti opere delle collezioni granducali (come le due grandi tele di Rubens raffiguranti le *Storie di Enrico IV*), decise di abbandonare l'incarico per dedicarsi prevalentemente all'attività di antiquario e commerciante d'arte²¹¹. A questa ridottissima schiera, si aggiunse poi un'altra figura fondamentale della storia del restauro fiorentino, quella di Otto Vermehren che, con il suo operato, si rivelerà protagonista del cambiamento in chiave moderna delle metodologie e teorie del restauro²¹².

In conclusione, se per formazione Mazzanti rispecchia a pieno il classico modello del restauratore ottocentesco – che secondo la concezione del tempo doveva essere innanzitutto pittore, come sostenuto da Forni e da Secco Suardo nei loro rispettivi manuali – di contro mostra un'evidente e spiccata propensione alla componente meccanica dei dipinti, fattore che lo rende decisamente al passo con le nuove indicazioni ministeriali²¹³.

Questo studio ha così permesso di scoprire un Mazzanti non solo restauratore, ma anche pittore-ritrattista, consulente e perito d'arte, abilità, quest'ultime, che si riscontrano in modo particolarmente evidente negli anni di attività presso l'Ospedale di Santa Maria Nuova, dove fu esperto di fiducia del commissario Michelacci, figura cruciale nella valorizzazione dell'immenso patrimonio artistico dell'opera pia. Invece, la lunga attività di consulente delle RR. Gallerie ha dato modo di conoscere la comprovata abilità di Mazzanti, sia nell'individuazione dello stato di conservazione che nel restauro dei dipinti.

Non sono, poi, da trascurare le sue caratteristiche personali e umane: tenace, disciplinato e volenteroso negli studi, sempre disponibile, mai polemico, puntuale e preciso nello svolgimento del suo lavoro. Queste qualità, assieme alla competenza e alla professionalità, hanno fatto di lui una figura molto apprezzata negli ambienti del restauro fiorentino, tanto da aprirgli la strada alla prestigiosa collaborazione con le RR. Gallerie, di cui per anni fu il principale artefice della conservazione del patrimonio artistico in esse custodito.

ABBREVIAZIONI

AAADF: Archivio dell'Accademia delle Arti del Disegno, Firenze.

AABAF: Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Firenze.

ACS: Archivio Centrale dello Stato, Roma.

ASBAFi: Archivio della Società delle Belle Arti - Circolo degli Artisti - “Casa di Dante” di Firenze.

ASF: Archivio di Stato di Firenze.

ASGF: Archivio Storico delle RR. Gallerie fiorentine.

BU: Biblioteca degli Uffizi.

NOTE

1 Così scrivono di Alessandro Mazzanti Giuseppe Bezzuoli (Maestro di Pittura) e Antonio Ramirez di Montalvo (Presidente dell’Accademia), rispettivamente il 10 agosto 1849 e il 13 agosto 1849, per cui vd. AABAF, *Filza 38A, 1849*, fasc. 80.

2 La ricerca dei documenti si deve a Costanza Bonamassa, che ringrazio per avermene consentito l’impiego, per la trascrizione dei quali vd. Bonamassa a.a. 2015-2016.

3 Per i dipinti venduti forse in qualità di Socio della Promotrice (una *Madonna* acquistata dall’arciduchessa Maria Luisa di Lorena, gli *Amori degli Angeli* comperata da William Drake, e una *Madonna che allatta* acquistata dalla granduchessa Maria Fernanda di Sassonia con una cedola premio), vd. ASBAFi, *Filza 9, Anno 1854*, fasc. 9 (*Documenti delle stampe dimandate 1854-60*), nota di stampa del 29 aprile 1854 di Ermolao Rubieri, Segretario della Società Promotrice; De Gubernatis 1892, p. 289; Torresi 1996, p. 158. Per la Società Promotrice, vd. Nocentini 2011, pp. 31-42; Borgia 2011, pp. 15-30. Per le parole di Cosimo Conti, vd. Conti 1893, p. 152.

4 Tra i molteplici e pioneristici contributi della studiosa, per quanto riguarda il contesto fiorentino vd. Giannini 1982, pp. 44-55; Ead. 1989, pp. 87-93; Ead. 1992; Ead. 1996, pp. 215-269. Per l’istituzione del ruolo di Aiuto ai restauratori e di quello del Direttore delle RR. Gallerie fiorentine, vd. Incerpi 2011, pp. 37-64. Il testo di Gabriella Incerpi, punto di riferimento imprescindibile per la storia del restauro fiorentino, permette di conoscere operatori e operatività nell’ambito della conservazione e del restauro dagli ultimi anni del XVII secolo alla fine del XX.

5 Giannini 1996, pp. 215-269.

6 Incerpi 2011, pp. 6, 12, 70.

7 Per le Commissioni Conservatrici (istituite nel 1860) e quelle Consultive (1866), vd. Pesenti 1996, pp. 25-145, pp. 149-226. Per gli Ispettorati agli Scavi e ai Monumenti (istituiti nel 1875) e il Comitato Tecnico (1881), vd. Bencivenni *et alii* 1987, pp. 288-294; Incerpi 2011, pp. 210-211.

8 Rinaldi 2009, pp. 311-343.

9 Ciatti 2009, p. 243.

10 Cavalcaselle 1870. Per i riferimenti a Francesco Milizia e a Pietro Selvatico, vd. Forni 1866, pp. 9-14.

11 Thau 2008, pp. 80-83.

12 Ulisse Forni (Siena, 1814 - Firenze, 1867), per lo più ignoto sino a una ventina di anni fa, entrò alle RR. Gallerie nel 1845 in qualità di Aiuto ai restauratori, venendo nominato Secondo restauratore nel 1862 e Primo restauratore nel 1865, per cui vd. Bonsanti - Ciatti 2004; Thau 2005, pp. 77-92.

13 Per la Giunta di Belle Arti, vd. Bencivenni 1987; per le Commissioni, Conservatrici e Consultive, vd. nota 7.

14 Ettore Franchi (Firenze, 1824-1880) fu, in ordine di tempo, l’ultimo restauratore delle RR. Gallerie, assunto dal Ministero della Pubblica Istruzione e non più dal Granducato di Toscana, per cui vd. Thau 2014, p. 45-82.

15 Ciatti 2009, pp. 243-244.

16 ASGF, 1859, *Filza XXXIII, Parte I*, fasc. 9, carte del 2 agosto 1858 e del 28 gennaio 1859. Si tratta dell’*Apparizione della Madonna col Bambino a San Giacinto* dell’Empoli (Jacopo Chimenti, detto l’, olio su tavola, cm 240 x 142, 1594-1595, Firenze, Chiesa di San Felice in Piazza, come da scheda OA n. cat. 00224556) e di *Santa Lucia trafitta in gola con un pugnale o una spada* di Jacopo Chiavistelli (olio su tela, cm 290 x 180, 1679 ca., Firenze, Chiesa di San Felice in Piazza, come da scheda OA n. cat. 00078157), per cui vd. Meoni 1993, pp. 182-198; Proto Pisani *et alii* 2004, pp. 110-111, scheda 22 (a cura di C. Pizzorusso).

17 Incerpi 2011, pp. 210; Thau 2014, p. 64.

18 Per Gaetano Bianchi, vd. Forni 1866, pp. 23-24; Baldry 1998, pp. 109-153; Masi 2009, pp. 40-57.

19 Per Emilio Burci (Firenze, 1809-1877), vd. Giannini 1989, pp. 87-93 e Torresi 1996, pp. 69-70; per il laboratorio di restauro agli Uffizi, vd. Thau 2014, p. 21.

20 Augusto Michelacci (Firenze, 1825-1888), medico presso l’Ospedale di Santa Maria Nuova dal 1849, fu altresì professore di Clinica delle malattie della pelle nell’Istituto di Studi Superiori di Firenze dal 1859, Commissario Direttore dell’Arcispedale (1866), socio dell’Accademia medico-fisica fiorentina e membro onorario della Società di medicina e scienze naturali di Parigi, per cui vd. <http://sius.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=51477&RicProgetto=personalita>. Per la storia del nosocomio fiorentino e delle sue collezioni, vd. Andreucci 1871, pp. 20-57; Diana 2005, pp. 313-351; Ead. 2006a, pp. 49-100; Ead. 2006b, pp. 45-50; Masini 2006, pp. 75-83.

21 Diana 2005, pp. 313-351; Ead. 2006b, pp. 45-50.

22 ASF, OSMN, *Secondo versamento, Filza 73 di Affari spediti nel 1870, dal N. 411 al 490*, fasc. 432, carta di Michelacci del 21 luglio 1870.

23 Ottavio Andreucci (San Marcello Pistoiese, 1800 - Firenze, 1887), avvocato e funzionario statale, fu assistente della biblioteca dell’ospedale dal 1874 al 1877, per cui vd. Diana 2006a, pp. 49-100. Come emerge dal testo di Andreucci del 1871, tra le tante opere di proprietà del nosocomio troviamo dipinti di autori quali Beato Angelico, Filippo Lippi, Raffaellino del Garbo, Cosimo Rosselli, Antonio Sogliani e Alessandro Allori, per cui vd. Andreucci 1871, pp. 20-57.

24 Diana 2005, pp. 313-351.

25 Ibid.

26 Per l’intervento sul trittico di Hugo van der Goes (*Trittico Portinari*, olio su tavola, cm 253 x 586, 1475 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00281184/0-5 e n. 3191 inv. 1890), vd. ASF, OSMN, *Secondo versamento, Filza 83, Affari spediti nel 1871, dal N. 121 al 200*, fasc. 198, carte diverse; Andreucci 1871, pp. 56-57. Per il restauro del trittico di *San Matteo* di Andrea Orcagna (*Trittico di San Matteo*, tempera su tavola, cm 257 x 264, 1376-1368, Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00281125/0-5 e n. 3163 inv. 1890), recuperato da Mazzanti dal refettorio del convento delle Oblate, vd. ASF, OSMN, *Secondo versamento, Filza 73, Affari spediti nel 1870, dal N. 411 al 490*, fasc. 432, carta di Mazzanti del 22 agosto 1870; ASF, OSMN, *Secondo versamento, Filza 73, Affari spediti nel 1885, dal N. 341 al 395*, fasc. 357, carta di Oreste Nesi del 29 aprile 1885 e quella di Mazzanti del 25 maggio 1885; Andreucci 1871, p. 53; AA.VV. 1979, p. 396, scheda P1120; Brasioli - Ciuccetti 1989, pp. 29-30; Kreytenberg 2000, pp. 166-169.

27 ASF, OSMN, *Secondo versamento, Filza 83, Affari spediti nel 1871, dal N. 121 al 200*, fasc. 198, carta di Mazzanti dell’8 aprile 1871.

28 Ibid. Per i pannelli, vd. Buda *et alii* 2009, n. 72, pp. 29-39.

29 Ciatti 2006, pp. 153-172.

30 ASF, OSMN, *Secondo versamento, Filza 83, Affari spediti nel 1871, dal N. 121 al 200*, fasc. 198, carta di Emilio Burci del 21 novembre 1871. Per Enrico Pollastrini (Livorno, 1817 - Firenze, 1876), rappresentante della scuola purista fiorentina, vd. Torresi 1996, pp. 178-179.

31 Andreucci 1871, p. 57.

32 Brasioli - Lachi 2002, pp. 227-238, per le proprietà del nosocomio. Per il *Trittico Portinari*, vd. Fossi 2004, pp. 334-337; Ridderbors 2008, pp. 38-65.

33 Per la convenzione, chiusa nel 1897, vd. Diana 2005, pp. 313-351.

34 Ead. 2012, p. 148.

35 Per Gaetano Milanese (Siena, 1813 - Firenze, 1895), Direttore dell’Archivio di Stato di Firenze prima e Soprintendente degli Archivi toscani poi, e per la sua partecipazione al restauro delle opere d’arte, vd. Petrioli 2004, passim; Thau 2008, passim. Emilio Marcucci (Bibbiena, 1837 - Arezzo, 1886) fu Ispettore agli Scavi e Monumenti della Provincia di Firenze dal 1883 e, in precedenza, Ispettore nel Compartimento pisano, per cui vd. Vannini 2007, pp. 21-22; Pesenti 1996, pp. 194, 225.

36 ASF, OSMN, *Secondo versamento, Filza 312, Affari spediti nel 1885, dal N° 341 al 395*, fasc. 357, carta di Mazzanti del 25 maggio 1885 al cavalier Nesi.

37 Pesenti 1996, p. 194.

38 ASF, OSMN, *Secondo versamento, Filza 312, Affari spediti nel 1885, dal N° 341 al 395*, fasc. 357, carta del 25 maggio 1885 di Mazzanti al cavalier Nesi.

39 Ibid.

40 Marcucci 1885, pp. 289-291; Conti 1996, p. 41.

41 Bonamassa a.a. 2015-2016, pp. 38-50. Per cenni biografici sui medici ritratti, vd. Lippi 2003, passim.

42 AAADF, *Atti del collegio dei professori della R. Accademia di Belle Arti di Firenze, Anno 1893*, Firenze 1894, pp. 4-5. Per Luigi del Moro (Livorno, 1845 - Firenze, 1897), AA.VV. 2000, pp. 513-514.

43 Perusini 2013, p. 208.

44 ACS, *Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale AA.BB.AA., I versamento (1860-1890)*, b. 197, fasc. 44, sf. 2 (da ora in avanti, ACS, AA.BB.AA.); ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Affari dell’anno 1870*, Filza B, Pos. 5 (*Commissione Consultiva*), fasc. 41; ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Affari dell’anno 1871*, Filza B (*Commissione Consultiva delle Opere d’arte*), fasc. 11; ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Affari dell’anno 1872*, Filza B, Pos. 5 (*Commissione Consultiva*), fasc. 32; AABAF, *Filza 61, Affari dell’Accademia delle Belle Arti dal N. 1 al N. 77, Anno 1872*, fasc. 44; ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Affari dell’anno 1873*, Filza C, Pos. 5 (*Commissione Consultiva*), fasc. 18, carte varie.

45 Dell'intervento di Acciai sul dipinto di Sandro Botticelli (tempera su tavola, cm 378 x 258, 1488-1490 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00188566 e n. 8362 inv. 1890) dà conto Pèleo Bacci, allora Ispettore della Galleria Antica e Moderna, nella sua carta del 14 maggio 1907, per cui vd. ACS, AA.BB.AA., *Divisione I (1908-1912)*, b. 42, fasc. 809, carta del 14 maggio 1907; Paolucci 1990, pp. 51-54; Incerpi 2011, p. 131; Thau 2014, pp. 11-12.

46 ACS, AA.BB.AA., *I versamento (1860-1890)*, b. 197, fasc. 44, sf. 2, carta di Niccolò Antinori del 25 aprile 1870. Per Niccolò Antinori (1817-1882), nominato Presidente dell'Accademia della Belle Arti di Firenze a seguito del termine del suo mandato da colonnello nel 1861, vd. IBI, I 58,11; II 20, 106-108, e <http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?ChiaveAlbero=249098&ApriNo-do=0&TipoPag=comparc&Chiave=214371&ChiaveRadice=249098&RicProgetto=reg-tos&RicSez=fondi&RicVM=indice&RicTipoScheda=ca>.

47 ACS, AA.BB.AA., *I versamento (1860-1890)*, b. 197, fasc. 44, sf. 2, carta di Antinori del 25 aprile 1870.

48 Incerpi 2011, pp. 186-187.

49 Thau 2014, p. 49. Per Aurelio Gotti (Firenze, 1833 - Roma, 1904), Direttore delle RR. Gallerie dal 1864 al 1878, vd. Cinelli 2002, pp. 149-153 e, per il suo operato alle RR. Gallerie, vd. Gotti 1877.

50 Per i *Quattro Santi* di Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo detto, *San Michele arcangelo*, *San Giovanni Gualberto*, *San Giovanni Battista* e *San Bernardo degli Uberti*, olio su tavola, cm 184 x 86, Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00099778-A 1 e n. 8395 inv. 1890), vd. ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei*, Filza 61, *Affari dell'Accademia delle Belle Arti dal N. 1 al N. 77, Anno 1872*, fasc. 44, carta di Mazzanti del 30 settembre 1872; AA.VV. 1979, p. 130, scheda P70; Incerpi 2011, pp. 189-190.

51 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei*, *Affari dell'anno 1872*, Filza B, Pos. 5 (*Commissione Consultiva*), fasc. 32, carta del Ministro della Pubblica Istruzione del 6 settembre 1872 e sgg.; AABAF, Filza 61, *Affari dell'Accademia delle Belle Arti dal N. 1 al N. 77, Anno 1872*, fasc. 44, carta (di Enrico Pollastrini?) del 31 maggio 1873 e quella di Mazzanti del 30 settembre 1872. Per il restauro del 1988 a cura dell'Opificio delle Pietre Dure, vd. Paolucci 1990, pp. 51-54. Per le problematiche evidenziate dall'ultimo restauro e in particolare per l'area dei piedi di uno degli angeli, vd. Bellucci *et alii* 1990a, pp. 63-76; Bellucci 1990b, pp. 77-78.

52 AABAF, Filza 61, *Affari dell'Accademia delle Belle Arti dal N. 1 al N. 77, Anno 1872*, fasc. 44, carta del 30 settembre 1872.

53 Giannini 2010, p. 112.

54 AABAF, Filza 61, *Affari dell'Accademia delle Belle Arti dal N. 1 al N. 77, Anno 1872*, fasc. 44, carta di Mazzanti del 30 settembre 1872.

55 Ibid.

56 ACS, AA.BB.AA., *I versamento (1860-1890)*, b. 197, fasc. 44, sf. 14; ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei*, *Affari dell'anno 1882*, Filza C, Pos. 1 (*R. Galleria degli Uffizi*), fasc. 158, carte varie; Incerpi 2011, pp. 325.

57 Per Oreste Cambi (Firenze, 1812-1892), vd. Thau 2014, 83-118; per Giuseppe Parrini (Firenze, 1837-1914) e Luigi Manaresi (Imola - Firenze, documentato a Firenze dagli anni trenta alla fine del XIX secolo), vd. Torresi 1996, pp. 145-146, 172-173; Incerpi 2011, passim.

58 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei*, *Affari dell'anno 1880*, Filza B, dal 71 al 170, Pos. 1 (*R. Galleria delle Statue*), fasc. 82, carte del 22 marzo, 3 aprile e del 25 maggio 1880; Thau 2014, pp. 27-28, 64, 154, 185-188. Per Giacomo Conti (1818-1889), vd. IBI, I 315, 334-337; II S 23,164; III 123,200-202; IV 144,161-163 e Torresi 1996, p. 91. Per Nicola Sanesi (1818-1889), vd. Comanducci 1934, p. 642.

59 Nota di Cavalcaselle del 30 gennaio 1877, in Thau 2014, pp. 165-166.

60 Per la storia della conservazione del Polittico Quaratesi (tempera su tavola, cm 108 x 62, 1425, Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00284992/0-4 e n. 887 inv. 1890), vd. ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei*, *Affari dell'anno 1865*, Filza A, Pos. 2 (*R. Galleria delle Statue*), fasc. 14; Cecchi 2005, pp. 71-73; MacGregor - Freschi 2005, pp. 181-186; De Marchi 2006, pp. 199-216; Thau 2014, pp. 27-28, 154.

61 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei*, *Affari dell'anno 1880*, Filza B, Pos. 1 (*R. Galleria delle Statue*), fasc. 82, carta di Mazzanti del 25 maggio 1880, verbale della Commissione (composta da Antonio Ciseri, Nicola Sanesi e Giacomo Conti) del 29 maggio 1880 e pagamento del 7 dicembre 1880 per il restauro del Polittico.

62 Bonsanti 2012, pp. 11-12.

63 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei*, *Affari dell'anno 1880*, Filza B, dal 71 al 170, Pos. 1 (*R. Galleria delle Statue*), fasc. 154, carta del 4 settembre 1880. Per le *Storie di San Zanobi* di Ridolfo del Ghirlandaio (*Traslazione del corpo di San Zanobi*, olio su tavola, cm 205 x 175, 1516 ca., oggi Galleria dell'Accademia, come da scheda OA n. cat. 00290383 e n. 1589 inv. 1890, e *San Zanobi resuscita un fanciullo*, olio su tavola, cm 203 x 175, 1516 ca., oggi Galleria dell'Accademia, come

da scheda OA n. cat. 00290380 e n. 1584 inv. 1890), vd. Falletti - Anglani 1999, p. 59; Bernacchioni 2010, pp. 38, 40. Per il dipinto di Jacopo Chimenti (*Sant'Ivo protettore degli orfani e delle vedove*, olio su tavola, cm 288 x 211, 1616, Galleria Palatina, come da n. 1569 inv. 1890), vd. Proto Pisani *et alii* 2004, pp. 146-149, scheda n. 38 (a cura di S. Casciu); Chiarini - Padovani 2003, p. 164, scheda n. 259 (a cura di S. Padovani).

64 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei*, *Affari dell'anno 1881*, Filza B, Pos. 1 (*R. Galleria degli Uffizi*), fasc. 34, carte del 2 e 4 febbraio 1881.

65 Per l'*Allegoria della Primavera* di Sandro Botticelli (tempera su tavola, cm 207 x 319, 1482 ca.-1485 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00158550 e n. 8360 inv. 1890), vd. AABAF, Filza 70, *Affari dell'Accademia delle Belle Arti dal N. 1 al N. 61, Anno 1881*, fasc. 31; Caneva 1990, pp. 61-64; Cecchi 2007, pp. 152-154. Per il restauro dell'opera condotto dall'Opificio delle Pietre Dure tra il 1981 e il 1983, vd. Baldini 1984, pp. 35-108.

66 AABAF, Filza 70, *Affari dell'Accademia delle Belle Arti dal N. 1 al N. 61, Anno 1881*, fasc. 31, carta della Commissione del 21 giugno 1881. Per Stefano Ussi (Firenze, 1822-1901), pittore accademico, vd. Torresi 1996, pp. 202-203. Per Stefano Bardini (Pieve di S. Stefano, 1836 - Firenze, 1922), conoscitore e antiquario-restauratore, vd. Ciatti 2009, pp. 256-257; Niemeyer Chini 2009, pp. 42-46; Moskowitz 2015, in particolare pp. 13-27 (per la formazione) e pp. 39-67 (per la sua attività di restauratore).

67 AABAF, Filza 70, *Affari dell'Accademia delle Belle Arti dal N. 1 al N. 61, Anno 1881*, fasc. 31, verbale di riunione della Commissione del 23 giugno 1881.

68 Ivi. Per il trattamento del supporto nella stagione più consona, vd. Ciatti 2012, pp. 17-33.

69 AABAF, Filza 70, *Affari dell'Accademia delle Belle Arti dal N. 1 al N. 61, Anno 1881*, fasc. 31, verbale di riunione della Commissione del 23 giugno 1881.

70 Ivi, verbale del 9 gennaio 1882.

71 Carta dell'11 aprile 1879, in Thau 2014, pp. 57-59.

72 Giannini 1996, pp. 215-269; Incerpi 2011, p. 129.

73 Ibid.

74 Carta del Soprintendente reggente del 24 marzo 1882 e Processo verbale del Comitato Tecnico, in Thau 2014, pp. 85-87, 196-197. Egisto Chivacci (Firenze, 1846? - 1881) fu prima Ispettore della Galleria Palatina e, dal 1879 sino al 1881, anno della sua morte, Direttore delle RR. Gallerie, per cui vd. Torresi 1996, p. 81; Pesenti 1996, p. 209.

75 Thau 2014, pp. 85, 196-197.

76 Incerpi 2011, p. 210.

77 Estratto del processo verbale del Comitato Tecnico del 24 marzo 1882, in Thau 2014, pp. 85-87, 196-197.

78 Per brevi cenni biografici su Luigi Pompignoli (Forlì, 1814 - Firenze, 1883) e Angelo Tricca Borgo San Sepolcro, 1817 - Firenze, 1884), vd. Torresi 1996, pp. 179, 197-198. Per Annibale Gatti (Forlì, 1827 - Firenze, 1909), vd. Zappia 1985. Riguardo a Federico Bonamici non c'è stato modo di trovare alcun riferimento.

79 Carta del 16 novembre 1879, in Incerpi 2011, pp. 323-324.

80 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei*, *Affari dell'anno 1882*, Filza C, Pos. 1 (*R. Galleria degli Uffizi*), fasc. 158, Verbale del 30 maggio 1882.

81 Verbale dell'adunanza del 30 marzo 1882, in Incerpi 2011, pp. 324-326. Al Comitato si unì anche Cesare Donati (Lugo di Romagna, 1826 - Roma, 1913), per cui vd. Frustaci 1992, pp. 16-17 e Pesenti 1996, nota 39 p. 212.

82 Per le soluzioni da adottare per la conservazione del dipinto, vd. ACS, AA.BB.AA., *I versamento (1860-1890)*, b. 197, fasc. 44, sf. 14; ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei*, *Affari dell'anno 1882*, Filza C, Pos. 1 (*R. Galleria degli Uffizi*), fasc. 158, Processo verbale del 30 maggio 1882. Per la *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello (tempera su tavola, cm 188 x 327 ca., 1438 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00285047 e n. 479 inv. 1890), vd. AA.VV. 1979, p. 400, scheda P1135; Padoa Rizzo 1991, pp. 66-72.

83 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei*, *Affari dell'Anno 1882*, Filza C, Pos. 1 (*R. Galleria degli Uffizi*), fasc. 158, Processo verbale della seduta del 30 maggio 1882. Per il *Ritratto equestre di Filippo IV di Spagna* di Diego Velázquez (attr., olio su tela, cm 126 x 98,2, metà XVII secolo ca., Galleria Palatina, come da scheda OA cat. n. 00745807 e n. 243 inv. Palatina), vd. Chiarini - Padovani 2003, pp. 476-477, scheda n. 776 (a cura di S. Casciu).

84 Ibid. Per la *Deposizione dalla Croce* di Perugino e Filippino Lippi (olio su tavola, cm 334 x 225, 1504-1507, ora Galleria dell'Accademia, come da scheda OA n. cat. 00160657 e n. 8370 inv. 1890), vd. Berti - Baldini 1991, p. 227; Garibaldi 1999, p. 140, scheda 74; Zambrano - Katz Nelson 2004, pp. 606-607, scheda 65.

85 Incerpi 2011, p. 224. Per Carlo Ginori Lisci (Firenze, 1851 - Monaco di Baviera, 1905), Direttore delle RR. Gallerie dal 1884 al 1889, vd. Conti 2001, pp. 45-48.

86 Enrico Ridolfi (Lucca, 1828 - Firenze, 1909), Ispettore delle RR. Gallerie e Musei dal 1882, dal 1885 svolse contemporaneamente funzioni di Vicedirettore sino al 1889 e di Direttore dal 1891 al 1903, anno in cui si ritirò a vita privata, per cui vd. Berti 1983, pp. 20-21; Bietoletti 2016, pp. 449-452. Per il suo operato per le RR. Gallerie, vd. Ridolfi 1905, mentre per la sua partecipazione ai tanti restauri, vd. Incerpi 2011, pp. 224-225. Alla sua figura di recente è stata dedicata una tesi di laurea magistrale, per cui vd. Bigalli a.a. 2013-2014.

87 Il Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana fu istituito con decreto del 29 giugno 1889, in Bencivenni *et alii* 1992, pp. 31-38. A far parte del Consiglio Tecnico di Commissariato furono chiamati Gaetano Milanese, Guido Carocci, Niccolò Barabino, Antonio Ciseri, Augusto Passaglia, Tito Sarrocchi, Giuseppe Partini, Luigi del Moro e Giuseppe Poggi, per cui vd. Pesenti 1996, pp. 191-220.

88 Ridolfi 1890, p. 6.

89 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1887, Cartella C, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 19, carta di Mazzanti del 14 marzo 1887 e sgg. Per il *Ritratto d'uomo con pelliccia* di Paris Bordone (olio su tela, cm 107 x 83, 1523-1532 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00288079 e n. 907 inv. 1890), vd. Manzato 1984, 1984, p. 62.

90 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1887, Cartella C, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 19, carta di Mazzanti del 14 marzo 1887; BU, *ms. 292, II*, cc. 81-82, adunanza del 19 maggio 1887. I verbali del Comitato Tecnico sono conservati presso la Biblioteca degli Uffizi e si tratta di 3 volumi che comprendono le adunanze del Comitato Tecnico dal 1881 al 1889, e quelle del Consiglio Tecnico dal 1889 al 1891.

91 BU, *ms. 292, II*, cc. 87-88, perizia esaminata nell'Adunanza del 2 giugno 1887. Per l'*Angelo musicante* di Rosso Fiorentino (olio su tavola, cm 39 x 47, 1522 ca., come da scheda OA n. cat. 00099772 e n. 1505 inv. 1890), vd. Ciardi – Mugnaini 1991, pp. 86-87.

92 Gli elenchi dei dipinti da restaurare nella Galleria degli Uffizi sono conservati in ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'Anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 10.

93 Ivi, perizia di Mazzanti del 23 gennaio 1887.

94 Ivi, perizia di Mazzanti approvata nelle adunanze del 17, 20 e 24 gennaio 1888.

95 Ivi, carta di Ridolfi del 30 gennaio 1888 di Ginori alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti.

96 Ivi, carta del 30 gennaio 1888 e perizie di Mazzanti.

97 Per il *San Giovannino* di Raffaello (attr., olio su tela, cm 163 x 147, 1517-1518 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA cat. n. 00286470 e scheda n. 1446 inv. 1890), vd. AA.VV. 1979, p. 443, scheda P1304; Gregori 1994, p. 174; Oberhuber 1999, p. 252. I documenti d'archivio ci informano che Ulisse Forni, allora Aiuto ai restauratori, venne sperimentato nelle sue abilità di restauratore dal Direttore delle RR. Gallerie sul *San Giovannino* attribuito a Raffaello, per cui vd. Thau 2005, pp. 77-92.

98 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 10, carta del 30 gennaio 1888 di Ridolfi e perizie di Mazzanti. Per l'*Ingresso trionfale di Enrico IV a Parigi* di Pieter Paul Rubens (olio su tela, cm 380 x 692, olio su tela, 1627-1630 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00129512 e n. 729 inv. 1890), vd. Bodart 1977, p. 94, scheda 94; AA.VV. 1979, p. 462, scheda P1381; Merle Du Bourg 2017, pp. 246-266.

99 Incerpi 2011, pp. 238-241.

100 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 10, carta del Ministro Fiorelli dell'8 febbraio 1888, quella di Ridolfi dell'11 febbraio e quella di Ginori del 6 giugno seguente.

101 Ivi, carta di Ridolfi del 30 gennaio 1888, e perizie di Mazzanti.

102 Per il restauro del dipinto di Annibale Carracci (*Venere, satiro e putti* detto la *Baccante*, olio su tela, cm 112x142, 1587-1509 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00289171 e n. 1452 inv. 1890), vd. ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 10, carta di Mazzanti del 13 giugno 1888; Gregori 1994, p. 346 per la scheda dell'opera. Per il restauro del Lorenzo di Credi (bottega, *Adorazione del Bambino*, tempera su tavola, diam. cm 87, 1510 ca.-1520 ca., Galleria degli Uffizi - depositi, come da scheda OA n. cat. 00292683 e n. 883 inv. 1890), vd. ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1889, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 4, carta del 22 luglio 1889 di Mazzanti e quelle di Fiorelli del 7 e 29 agosto 1889; AA.VV. 1979, p. 344, scheda P913.

103 Thau 2014, pp. 57-58.

104 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 10, perizia di Mazzanti del 23 gennaio 1887.

105 Ivi, carta di Mazzanti del 13 giugno 1888.

106 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1889, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 4, carta di Mazzanti del 22 luglio 1889.

107 Ivi, carta del 7 agosto 1889 di Enrico Ridolfi alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti e ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1889, Cartella A2 (Gallerie e Musei)*, fasc. 55, carta di Ginori del 21 dicembre 1889.

108 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 10, carta del 4 luglio 1888 di Fiorelli e quella del 15 novembre di Ridolfi; ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1889, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 4; ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1889, Cartella A2 (Gallerie e Musei)*, fasc. 55; ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1890, Cartella 16, Pos. 1 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 5, carte del 29 agosto e 21 dicembre 1889, 8 e 9 febbraio 1890.

109 Per Amos Cassioli (Asciano, 1832 - Firenze, 1891), vd. Pignotti 1916, pp. 125-156; Arcangeli 1978, pp. 505-506; Vannini 1988, pp. 130-137. Per Michele Gordigiani (Firenze, 1835 - 1909), vd. Pierini 2002, pp. 13-15.

110 BU, *ms. 292, II*, c. 111, adunanza del 28 febbraio 1888.

111 Ai tempi in esame, la stanza si trovava al piano espositivo della Galleria degli Uffizi corrispondente a quello odierno, esattamente a ridosso di quella del Direttore, dell'Antiquario, del Commesso, dell'Archivio e della Biblioteca, dislocazione che evidenzia la prossimità delle diverse figure coinvolte in un intervento di restauro, per cui vd. Thau 2014, p. 21. Per essere ancora più precisi, lo studio del restauratore era adiacente all'imbocco del Corridore vasariano, come emerge chiaramente dalle guide della Galleria degli Uffizi dell'epoca, in particolare quella del 1860, quella del 1863 e dalla pianta attuale della Galleria, per cui vd. AA.VV. 1860; AA.VV. 1863. Per quelle che dovevano essere le caratteristiche di un laboratorio di restauro intorno a questa data, vd. Forni 1866, p. 164.

112 Per una sintesi della storia della patina e del suo trattamento ai tempi in esame, vd. Conti 1982, pp. 23-35.

113 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 10, conto spese di Mazzanti del 5 giugno 1888. Le altre opere effettivamente restaurate furono il *Ritratto di giovane* di Scuola toscana, la *Crocefissione* di Giovanni Stradano, la *Sacra Famiglia* di Bonifacio de' Pitati, la *Madonna col Bambino*, San Giovannino e Sant'Anna di Domenico Alfani, un *Ritratto virile* di Bronzino non meglio identificabile e il *Presepe* di Ludovico Mazzolino.

114 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 47, carta del 9 luglio 1888 di Mazzanti.

115 Per il *Ritratto di Alessandro de' Medici* di Giorgio Vasari (olio su tavola, cm 157 x 114, 1534 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00021976 e n. 1563 inv. 1890), vd. Gregori 1994, p. 216. Questo dipinto rientrava nel novero di quelli già segnalati nel 1879 da un gruppo di artisti e intellettuali fiorentini per i “cattivi restauri o per [la] cattiva custodia” in cui erano lasciati, per cui vd. Thau 2014, p. 53. Per l'*Autoritratto di Diego Velázquez* (olio su tela, cm 103,5 x 82,5, 1645 ca., Galleria degli Uffizi, come da n. 1707 inv. 1890), vd. Gregori 1994, p. 613. Per lo stato di conservazione del dipinto, vd. Thau 2014, p. 53.

116 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 47, carta di Mazzanti del 9 luglio 1888. Per l'*Autoritratto* di Perin del Vaga (Bonaccorsi Pietro detto, oggi attribuito alla Scuola toscana, olio su tela, cm 74x59, fine XVII secolo ca., Galleria degli Uffizi, come da n. 1703 inv. 1890), vd. Prinz s.d., p. 1002, scheda A871.

117 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 47, perizia di Mazzanti del 9 luglio 1888. Per l'*Autoritratto di Giovanni Mannozi detto Giovanni da San Giovanni* di Giovanni da San Giovanni (affresco su embrice, cm 51,6 x 37,4, 1616 ca., come n. 1724 inv. 1890), vd. Guidi – Marcucci 1987, p. 257; AA.VV. 1979, p. 886, scheda A412.

118 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella C, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 47, perizia di Mazzanti del 9 luglio 1888 e quella del Ministro Fiorelli del 5 ottobre seguente.

119 Ivi, carte del 26 settembre 1888 di Ridolfi, quella del 5 ottobre seguente di Fiorelli e quella di Ginori dell'8 ottobre sempre 1888. Per il verbale dell'adunanza del 10 gennaio 1889, vd. BU, *ms. 92, II*, c. 163. Per Cristiano Banti (Santa Croce sull'Arno, 1824 - Montemurlo), pittore appartenente al gruppo dei Macchiaioli, vd. Matteucci 1982.

120 ASGF, Direzione delle RR. *Gallerie e Musei, Affari dell'anno 1888, Filza C, Pos. 3 (Galleria Palatina)*, fasc. 5; Incerpi 2011, pp. 159, 212-214; Thau 2014, pp. 85-87. Per le *Storie di Giuseppe ebreo* di Andrea del Sarto (*Giuseppe interpreta i sogni del faraone* e *Storie dell'infanzia di Giuseppe*, entrambe olio su tavola, cm 98 x 135 ciascuna, 1515 ca., Galleria Palatina, come da scheda OA n. cat. 00228551 e 00228552 e nn. 87-88 inv. Palatina), vd. Chiarini 1986, pp. 105-11 (schede X-XI); Chiarini – Padovani 2003, pp. 44-45, scheda 45 a-b (a cura di S. Padovani). Per lo *Sposalizio di Santa Cate-*

rina attribuito alla Bottega di Tiziano (olio su tela, cm 93 x 130, post 1530 ca.-1540?, Galleria Palatina, come da n. 17 inv. Palatina), vd. Agostini *et alii* 1978, pp. 70-72.

121 BU, *ms. 292, II*, cc. 104-105, adunanza del 24 gennaio 1888; ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella C, Pos. 3 (Galleria Palatina)*, fasc. 5, perizia “R. *Galleria Palatina. Quadri che abbisognano di riparazioni diverse*”.

122 Ivi, carte diverse.

123 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1888, Cartella C, Pos. 3 (Galleria Palatina)*, fasc. 5, carta di Mazzanti del 24 aprile 1888.

124 Ivi, collaudo del Comitato Tecnico del 14 novembre 1888.

125 ACS, AA.BB.AA, *I versamento (1860-1890)*, b. 197, fasc. 44, sf. 22, carta del 20 marzo 1889.

126 Bargellini 1969, pp. 37-45; Vannini 2011, pp. 11-18.

127 AA.VV. 1889, pp. 9-24.

128 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1889, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 4, perizia di Mazzanti dell'8 gennaio 1889 e carta di Ginori del 20 marzo 1889; ACS, AA.BB.AA., *I versamento (1860-1890)*, b. 197, fasc. 44, sf. 22, carta di Ginori del 20 marzo 1889. Per il dipinto di Filippino Lippi (*Madonna in trono con Bambino, San Giovanni Battista, San Vittorio vescovo, San Giovanni Battista, San Bernardo e San Zanobi*, tempera su tavola, cm 355 x 255, 1486, Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00285679 e n. 1568 inv. 1890), vd. AA.VV. 1979, p. 332, scheda P868; Berti – Baldini 1991, pp. 186-188; Gregori 1994, p. 108; Zambrano – Katz Nelson 2004, pp. 351-353, scheda 35.

129 Ibid.

130 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1889, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 4, perizia di Mazzanti dell'8 gennaio e carta di Ginori del 20 marzo 1889.

131 Ivi, carta del Ministro Fiorelli del 15 marzo 1889.

132 ACS, AA.BB.AA., *I versamento (1860-1890)*, b. 197, fasc. 44, sf. 22, carta di Ginori del 20 marzo 1889.

133 Ibid.

134 ASGF, RR. *Gallerie e Musei di Firenze, Affari dell'anno 1889, Cartella B, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 4, carta del 27 marzo 1889 del Ministro Fiorelli, quella del 28 giugno seguente del Comitato Tecnico

e quella del 19 settembre sempre di Fiorelli; ACS, AA.BB.AA., *I versamento (1860-1890)*, b. 197, fasc. 44, sf. 22, carta dell'11 luglio 1889 di Ginori e quella del 18 settembre seguente di Ridolfi.

135 ACS, AA.BB.AA., *Il versamento (1891-1897)*, b. 76, fasc. 1352, verbali delle Adunanze del Consiglio Tecnico del R. Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana del 5 e 12 febbraio 1890.

136 Ivi, verbale dell'adunanza del Consiglio Tecnico del R. Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana del 5 febbraio 1890. Il dipinto è forse identificabile con l'Annunciazione oggi in deposito esterno che, dalla scheda n. 480 inv. 1890, risulta registrato con il n. 15 nell'inventario 1880-1882 (tempera su tavola, cm 152 x 154, chiesa di Santa Maria a Quarto, Bagno a Ripoli), per cui vd. AA.VV. 1979, p. 393 (P1109).

137 Per l'Adorazione dei Magi di Domenico Ghirlandaio (tempera su tavola, diam. cm 172, 1487, Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00285602 e n. 1619 inv. 1890), vd. Kecks 1998, pp. 224-225.

138 Per la *Madonna col Bambino, Sant'Antonio Abate e San Nicola di Bari* di Cosimo Rosselli (olio su tavola, cm 154 x 187, 1468 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00292672 e n. 3941 inv. 1890), vd. Gabrielli 2007, pp. 124-125, scheda 15.

139 ACS, AA.BB.AA., *Il versamento, I parte (1891-1897)*, b. 76, fasc. 1352, perizia di Mazzanti “di dipinti che hanno urgentissimo bisogno di riparazione” approvata dal Consiglio Tecnico nelle adunanze del 14 e 15 luglio 1890.

140 Ibid. Per l'Adorazione dei Magi di Filippino Lippi (olio su tavola, cm 258 x 243, 1496, Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00285664 e n. 1566 inv. 1890), vd. Berti – Baldini 1991, pp. 199-206; Zambrano – Katz Nelson 2004, pp. 594-595, scheda 52.

141 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1890, Cartella 16, Pos. 1 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 5, carta del Ministero (a firma di tale Mariotti) del 7 ottobre 1890.

142 ACS, AA.BB.AA, *Il versamento, I parte (1891-1897)*, b. 76, fasc. 1352, carta di Ginori del 27 settembre 1890.

143 Carta del 10 ottobre 1890, in Incerpi 2011, pp. 328-329.

144 La lettera del 10 ottobre del direttore Ridolfi al commissario Ginori è pubblicata, per la prima parte, in Incerpi 2011, pp. 328-329 e, per la seconda parte, in Thau 2014, p. 232.

145 Incerpi 2011, pp. 231, 328-329.

146 ACS, AA.BB.AA., *Il versamento, I parte (1891-1897)*, b. 76, fasc. 1352, perizia di Mazzanti approvata dal Consiglio di Commissariato nelle adunanze del 14 e 15 luglio 1890. Per Agnolo Bronzino (*Ritratto di Lucrezia Panciatichi*, olio su tavola, cm 102 x 83,2, 1540 ca., Galleria degli Uffizi, come da scheda OA n. cat. 00021914 e n. 736 inv. 1890), vd. Fossi 2004, pp. 444-445; Falciani – Natali 2010, pp. 168-169 (scheda a cura di C. Falciani).

147 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1890, Cartella 16, Pos. 1 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 5.

148 Vd. nota 64.

149 ACS, AA.BB.AA., *Il versamento, I parte (1891-1897)*, b. 76, fasc. 1352, perizia di Mazzanti approvata dal Consiglio di Commissariato nelle adunanze del 14 e 15 luglio 1890. Lo stendardo di Giovanni Antonio Bazzi (detto il Sodoma, *San Sebastiano* sul recto e *Madonna col Bambino e i Santi Rocco e Sigismondo* sul verso, stendardo processionale, olio su tela, cm 206 x 154, 1525 ca., Galleria degli Uffizi), esposto inizialmente agli Uffizi e spostato più volte nel XX secolo tra la Galleria degli Uffizi e la Palatina, nel 2006 è giunto nella sua collocazione attuale dopo aver subito un intervento di restauro (come da scheda OA n. cat. 00281767 e n. 1590 inv. 1890), per cui vd. Natali 2004, pp. 34-35, scheda 9 (a cura di A. Baldinotti).

150 ACS, AA.BB.AA., *Il versamento, I parte (1891-1897)*, b. 76, fasc. 1352, perizia di Mazzanti approvata dal Consiglio di Commissariato nelle adunanze del 14 e 15 luglio 1890.

151 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1890, Cartella 16, Pos. 1 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 5, carta di Ridolfi dell'11 novembre 1890.

152 Il dipinto (cm 355 x 285, 1440-1442, Firenze, ora Museo di Santa Maria Nuova, come da scheda OA n. cat. 00190113) rimase nel chiostro sino al 1952, quando fu staccato da Leonetto Tintori e collocato negli Uffici del nosocomio fiorentino, per la cui storia conservativa vd. Andreucci 1871, p. 34; De Benedictis 2002, p. 252-253; Savelli – Nencioni 2008, p. 34.

153 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1890, Cartella 16, Pos. 1 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 5, carta del Ministero (nella persona di tale Mariotti) del 7 ottobre 1890.

154 Ivi, carta del Ministro del 7 ottobre 1890; Incerpi 2011, p. 235.

155 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1891, Cartella 2, Pos. A2 (Gallerie e Musei del Rinascimento)*, fasc. 2, carta di Ginori del 23 gennaio 1891.

156 Incerpi 2002a, pp. 125-161; Bensi 2002, pp. 29-46.

157 Conti 2001, pp. 319-321.

158 Forni 1866, pp. 429-434; Ciatti 2004, pp. 273-292.

159 Conti 1988, p. 298.

160 Incerpi 2002a, pp. 125-161; Eadem 2011, pp. 205-207.

161 Per il *Ritratto equestre di Filippo IV di Spagna* di Diego Velázquez, vd. nota 83.

162 BU, *ms 292, III*, cc. 27-33.

163 Incerpi 2002a, pp. 125-161; Ead. 2011, p. 224.

164 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1890, Cartella 16, Pos. 1 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 5, carta di Ridolfi del 28 luglio 1890.

165 Incerpi 2002a, pp. 125-161; Terribile 2002, pp. 371-422.

166 BU, *ms 292, III*, c. 29; Incerpi 2002a, pp. 125-161.

167 BU, *ms 292, III*, cc. 30, 32-33.

168 Per Luigi Guerri (Firenze, 1823 - ?), vd. Schiff 1928, p. 97. Per Emilio Bechi (Firenze, 1850-1880), vd. IBI, I 125, 71-72 e Meschiari 2005, pp. 795-884 (esattamente n. 31 p. 826).

169 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell'anno 1891, Cartella 2, Pos. A2 (Gallerie e Musei del Rinascimento)*, fasc. 2, carta del Ministero del 3 febbraio 1891.

170 Terribile 2002, pp. 371-422.

171 Bensi 2002, pp. 44-45; Conti 2002, pp. 297-301; Giannini 2010, pp. 33, 129.

172 Forni 1866, p. 65; Incerpi 2011, p. 213.

173 Ivi, pp. 212-215; Thau 2014, pp. 85-87.

174 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Affari dell'anno 1891, Cartella 14ª, Pos. A2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 5, approvazione da parte di Ridolfi del conto spese di Mazzanti, nel cui elenco erano compresi i dipinti della perizia approvata nelle adunanze del 14 e 15 luglio 1890.

175 La *Venere d’Urbino* di Tiziano (olio su tela, cm 119 x 165, 1538 ca., Galleria degli Uffizi dal 1694, come da scheda n. cat. 00131831 e n. 1437 inv. 1890) è agli Uffizi dal 1694 e nel tempo ha subito vari interventi di rintelatura e di restauro, il più recente dei quali è quello del 1996 a opera di Alfio Del Serra, per cui vd. Del Serra 1996, pp. 3-4. Vd. anche Agostini – Allegri 1978, pp. 125-135, scheda n. 30; Calabrese 2003, pp. 29-45. Esclusivamente per gli interventi di restauro e il metodo Pettenkofer, vd. Bensi 2002, pp. 29-46; Incerpi 2002a, pp. 125-161; Terribile 2002, pp. 371-422; Incerpi 2011, pp. 232-233.

176 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell’anno 1890, Cartella 16, Pos. 1 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 5, carta di Ridolfi dell’8 agosto 1890.

177 Ibid.

178 Bensi 2002, pp. 29-46.

179 Incerpi 2002a, pp. 125-161.

180 Adunanza del 15 febbraio 1891, in Ivi.

181 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Affari dell’anno 1891, Cartella 2, Pos. A2 (Gallerie e Musei del Rinascimento)*, fasc. 2, conto spese di Mazzanti del 25 maggio 1891 per il restauro della *Venere d’Urbino*.

182 Ibid.; adunanza del 2 marzo 1891, in Incerpi 2002, esattamente doc. 5 pp. 159-161.

183 Incerpi 2002a, pp. 125-161 (esattamente doc. 5 pp. 159-161). Per Niccolò Barabino (Sampierdarena, 1932 - Firenze, 1891), pittore ligure, vd. Di Genova 1963, pp. 767-769.

184 Incerpi 2002a, pp. 125-161.

185 Ibid.; lettera di Uberto Valentinis al Ministero del 25 marzo 1891, in Terribile 2002, pp. 371-422.

186 ASGF, R. *Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Direzione delle RR. Gallerie e Musei, Affari dell’Anno 1891, Cartella 14^a, Pos. 2 (Galleria degli Uffizi)*, fasc. 5, carta di Ridolfi del 1891 relativa alla nota di spesa di Mazzanti.

187 Sarti 2002, pp. 311-338.

188 Conti 2002, pp. 300-301; Bensi 2002, pp. 29-46, in particolare p. 40 per il giudizio di Hauser, espresso in risposta alla richiesta fatta dal ministro Villari al chimico Stanislao Cannizzaro, Direttore dell’Istituto di Chimica dell’Università di Roma.

189 ACS, AA.BB.AA., *Il versamento, I parte (1891-1897)*, b. 76, fasc. 1352, carta di Ridolfi del 10 maggio 1892.

190 Ibid.

191 Ibid.

192 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo Nazionale, Affari dell’Anno 1893, Filza C, Pos. 10 (Affari generali)*, fasc. 11. Per Pieter Paul Rubens, *Autoritratto col fratello Philipp, Juste Lipse e Jan Woverius* (olio su tavola, cm 164 x 139, 1611-1612 ca., Galleria Palatina, come da scheda n. 85 inv. Palatina), vd. Chiarini – Padovani 2003, pp. 350-351, scheda n. 565 (a cura di M. Chiarini). Per il *Ritratto di Papa Giulio II* di Tiziano (olio su tavola, cm 100 x 82,5, 1545 ca., Galleria Palatina), vd. Agostini – Allegri 1978, pp. 136-140, scheda n. 31. Relativamente al dipinto di Moroni (*Ritratto di prelato*, olio su tela, cm 51,9 x 46,5, Galleria Palatina, come da scheda OA cat. N. 00295655 e n. 127 inv. Palatina), vd. Chiarini – Padovani 2003, pp. 270-271, scheda n. 435 (a cura di S. Casciu).

193 Per il restauro del *Cupido arciere* di Marco Antonio Franceschini (olio su tela, cm 119 x 80, 1680 ca., Galleria degli Uffizi, come da n. 750 inv. 1890), vd. ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo Nazionale, Affari dell’Anno 1893, Filza C, Pos. 10 (Affari generali)*, fasc. 11. Per la scheda dell’opera, vd. Borea 1975, pp. 220-221.

194 ACS, AA.BB.AA., *Il versamento, I parte (1891-1897)*, b. 76, fasc. 1352, perizia di Mazzanti del 18 aprile 1892. Per l’*Adorazione dei Magi* di Tiziano (olio su tavola, cm 93 x 112, 1532-1533, Galleria Palatina, come da scheda OA n. cat. 00295792 e n. 423 inv. Palatina), vd. Agostini – Allegri 1978, pp. 98-102, scheda n. 24; Chiarini – Padovani 2003, pp. 460-461, scheda n. 754 (a cura di S. Casciu).

195 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo Nazionale, Affari dell’Anno 1893, Filza C, Pos. 10 (Affari generali)*, fasc. 11. Per il *Ritratto di donna* di Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani detto, olio su tavola, cm 68 x 54, 1512, Galleria degli Uffizi, attribuito a Raffaello nel XVIII secolo, come da scheda OA n. cat. 00161798 e n. 1443 inv. 1890), il cui ultimo restauro risale al 1996, vd. Fossi 2004, pp. 458-459.

196 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo, Affari dell’anno 1893, Filza C, Pos. 10 (Affari generali)*, fasc. 11, carta di Mazzanti e Ridolfi del 22 febbraio 1893.

197 Ivi, carta di Mazzanti e Ridolfi del 26 maggio 1893.

198 Nella perizia, oltre a quelli citati, troviamo dipinti di autori quali Verrocchio (Scuola di), Fra Bartolomeo (Scuola di), Scuola ferrarese (ritratto virile), Lorenzo di Credi allora tutti agli Uffizi e la *Congiura di Catilina* alla Palatina, in Ivi.

199 Ivi, perizia di Mazzanti del 26 maggio 1893. È ipotizzabile che si tratti dell’*Adorazione dei Magi* anche oggi attribuita a Botticelli (tempera su tavola, cm 107,5 x 173, 1475 ca., Galleria degli Uffizi (depositi), come da scheda OA n. cat. 00189473 e n. 4346 inv. 1890), per cui vd. Baldini 1988, p. 270; Caneva 1990, pp. 53-54.

200 Il *Ritratto di Papa Sisto IV* di Tiziano (olio su tavola, cm 109,5 x 87, Galleria degli Uffizi, come da scheda n. cat. 00293417 e n. 744 inv. 1890) agli inizi dell’Ottocento venne spostato dalla Palatina ai depositi delle RR. Gallerie e, solo dopo il restauro di Giuseppe Parrini del 1894, fu esposto agli Uffizi nelle sale della Scuola veneta, per poi essere riposto nuovamente nei depositi, dove è rimasto sino all’ultimo restauro del 2002, per cui vd. Natali 2002, pp. 15-29; Incerpi 2002b, pp. 31-57; vd. anche Agostini – Allegri 1978, pp. 141-144, scheda n. 32.

201 Il metodo Luperini consisteva in una miscela segreta per pulire i quadri, ritenuta capace di rimuovere vernici di qualunque natura e vecchi ritocchi senza intaccare la pittura originale, per cui vd. Incerpi 2002b, pp. 31-57; Ead. 2011, pp. 191-194; Thau 2014, pp. 59-62.

202 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo Nazionale, Affari dell’anno 1894, Filza A, Pos. 1 (Direzione)*, fasc. 16.

203 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo, Affari dell’anno 1893, Filza C, Pos. 10 (Affari generali)*, fasc. 11, perizia di Mazzanti del 26 maggio 1893.

204 Ibid.

205 Ivi, minuta della perizia di Mazzanti del 23 maggio 1893.

206 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo Nazionale, Affari dell’anno 1894, Filza A, Pos. 1 (Direzione)*, fasc. 11.

207 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo Nazionale, Affari dell’anno 1894, Filza A, Pos. 1 (Direzione)*, fasc. 16. Per l’identificazione del dipinto di Salvator Rosa, vd. scheda n. cat. 00099751; Rusconi 1937, p. 238, in cui il dipinto è riportato come “copia di Salvator Rosa”, tela, cm 155 x 187; Volpi 2014, p. 555, scheda 262 in cui la copia è attribuita a Niccolò Cassana, oggi alla Palatina.

208 ASGF, *Direzione delle RR. Gallerie e Museo Nazionale, Affari dell’anno 1893, Filza C, Pos. 10 (Affari generali)*, fasc. 11, carta di Ridolfi del 13 settembre 1893.

209 Ivi, carta del Ministero del 12 giugno 1893, e quella di Ridolfi del 26 giugno 1893.

210 Incerpi 2011, pp. 235-236.

211 A Luigi Grassi (Genzano, 1858 - Firenze, 1937) di recente è stata dedicata una tesi di laurea magi-

strale discussa presso l’ateneo fiorentino, per cui vd. Tabani a.a. 2016-2017; Torresi 1996, pp. 129-130; Incerpi 2011, pp. 236-241.

212 Per Otto Vermehren (Güstrow, 1861 - Firenze, 1917), vd. Paolucci 1986, pp. 33-39; Torresi 1996, p. 204; Ciatti 2009, pp. 266-268; Incerpi 2011, pp. 236-241; Falconi 2018, pp.131-143; Thau 2017, in particolare pp. 6, 12, 16-17.

213 Forni 1866, pp. 14-15; Secco Suardo 2010 (copia anast. ed. 1927), pp. 52-53.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. 1860: *Catalogue de la Galerie de Florence, première partie, sculptures antiques et modernes*, I ed., Florence, 1860.

AA.VV. 1863: *Catalogo della R. Galleria di Firenze. Prima parte, sculture antiche e moderne*, I ed. italiana, Firenze 1863.

AA.VV. 1889: *Atti del quarto Congresso storico italiano (Firenze 19-28 settembre 1889)*, Regia deputazione di storia patria per la Toscana, l’Umbria e le Marche, Firenze 1889.

AA.VV. 1979: *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1979.

AA.VV. 2000: Del Moro, Luigi (*ad vocem*), in *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München-Leipzig 2000, vol. 25, pp. 513-514.

Agostini *et alii* 1978: Tiziano *nelle Gallerie fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 23 dicembre 1978 - 31 marzo 1979), a cura di G. Agostini, E. Allegri, A. Cecchi, G. Chiarini, L. Fiorentini, G. Incerpi, M. Manfrini, F. P. Squellati, M. Zecchini, Firenze 1978.

Andreucci 1871: O. Andreucci, *Della Biblioteca e Pinacoteca dell’Arcispedale di S. Maria Nuova e delle ricordanze dei benefattori. Considerazioni storico-critiche*, Firenze 1871.

Arcangeli 1978: L. Arcangeli, Cassioli, Amos (*ad vocem*), in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani)*, Roma 1978, vol. 21, pp. 505-506.

Baldini 1984: U. Baldini, *La Primavera del Botticelli. Storia di un quadro e di un restauro*, Milano 1984.

Baldini 1988: U. Baldini, *Botticelli*, Firenze 1988.

Baldry 1998: F. Baldry, *Arte, restauro e erudizione fra pubblico e privato: note sul pittore-restauratore Gaetano Bianchi*, in “Bollettino dell’Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato”, n. 77, a. 1998, 65, pp. 109-153.

Bargellini 1969: P. Bargellini, *La splendida storia di Firenze. Dal diluvio del 1870 al diluvio del 1966*, Firenze 1969.

Bellucci *et alii* 1990a: R. Bellucci, F. Ciani Passeri, C. Giovannini, C. Rossi Scarzanella, *Storia di un restauro*, in M. Ciatti (a cura di), *L’Incoronazione della Vergine del Botticelli: restauro e ricerche*, Firenze 1990, pp. 63-76.

Bellucci *et alii* 1990b: R. Bellucci, M. Ciatti, M. Matteini, A. Moles, *Il piede dell’angelo: nota su un’indagine particolare*, in M. Ciatti (a cura di), *L’Incoronazione della Vergine del Botticelli: restauro e ricerche*, Firenze 1990, pp. 77-78.

Bencivenni 1987: M. Bencivenni, *Verso un servizio su scala nazionale (1865-1874)*, in Bencivenni *et alii* 1987, pp. 189-270.

Bencivenni *et alii* 1987: M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1860-1880*, Firenze 1987.

Bencivenni *et alii* 1992: M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni. Parte seconda. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, Firenze 1992.

Bensi 2002: P. Bensi, *Storia della diagnostica e appunti di chimica nelle vicende del metodo Pettenkofer in Italia*, in *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento*, Giuseppe Uberto Valentini e il metodo Pettenkofer, Atti del Convegno Internazionale di Studi “Giuseppe Uberto Valentini (1819-1901) e il Metodo Pettenkofer”, Udine-Tricesimo 16-17 novembre 2001, a cura di G. Perusini, Udine 2002, pp. 29-46.

Bernacchioni 2010: Ghirlandaio. *Una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci*, catalogo della mostra (Scandicci, Castello dell’Acciaio, 21 novembre 2010 - 1 maggio 2011), a cura di A. Bernacchioni, Firenze 2010.

Berti – Baldini 1991: L. Berti, U. Baldini, *Filippino Lippi*, Firenze 1991.

Berti 1983: L. Berti, *Introduzione*, in L. Berti, G. A. Argan (a cura di), *Gli Uffizi: storia e collezioni*, Firenze 1983, pp. 20-21.

Bietoletti 2016: S. Bietoletti, Ridolfi, Enrico (*ad vocem*), in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani)*, Trofarello (TO) 2016, vol. 87, pp. 449-452.

Bigalli a.a. 2013-2014: V. Bigalli, *Enrico Ridolfi (1828-1909). Note sulla cultura del restauro nella seconda metà dell’Ottocento*, Università degli Studi di Firenze – Dipartimento SAGAS – Corso di Laurea Magistrale, relatore M. V. Thau, correlatore D. Pegazzano, a.a. 2013-2014.

Bodart 1977: *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 22 luglio - 9 ottobre 1977), a cura di D. Bodart, Firenze 1977.

Bonamassa a.a. 2015-2016: C. Bonamassa, *Per una storia del restauro: Alessandro Mazzanti, restauratore a Firenze dal 1858 al 1893*, Università degli Studi di Firenze – Dipartimento SAGAS – Corso di Laurea Magistrale, relatore M.V. Thau, correlatori C. Giometti e S. Pasquinucci, a.a. 2015-2016.

Bonsanti – Ciatti 2004: G. Bonsanti, M. Ciatti (a cura di), *Ulisse Forni. Manuale del pittore restauratore. Studi per la nuova edizione*, Firenze 2004.

Bonsanti 2012: G. Bonsanti, *Introduzione*, in M. Ciatti, C. Castelli, A. Santacesaria (a cura di), *Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti*, Firenze 2012, pp. 11-12.

Borea 1975: *Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, febbraio - aprile 1975), a cura di E. Borea, Firenze 1975.

Borgia 2011: C. Borgia, *L’organizzazione della Società Promotrice delle Belle Arti di Firenze dalle origini al 1861*, in *Patria nostra maestra nelle arti. Da Firenze all’Italia. Promozione e produzione artistica nelle esposizioni della Società delle Belle Arti (1843-1861)*, catalogo della mostra (Firenze, Casa di Dante, 11 giugno - 9 luglio 2011), a cura di M. Nocentini e C. Borgia, Firenze 2011, pp. 15-30.

Brasioli – Ciuccetti 1989: F. Brasioli, L. Ciuccetti, *Santa Maria Nuova. Il tesoro dell’arte nell’antico ospedale fiorentino*, Firenze 1989.

Brasioli – Lachi 2002: F. Brasioli, C. Lachi, *Catalogo*, in C. De Benedictis (a cura di), *Il patrimonio artistico di Santa Maria Nuova di Firenze. Episodi di committenza*, Firenze 2002, pp. 227-238.

Buda *et alii* 2009: R. Buda, A. Dori, L. Dori, *Gli sportelli del “Trittico di Benedetto Portinari”*, in “Kermes”, a. 21, 2009, n. 72, pp. 29-39.

Calabrese 2003: O. Calabrese, *La Venere di Urbino di Tiziano Vecellio*, in *La Venere svelata. La Venere di Urbino di Tiziano*, catalogo della mostra (Bruxelles, 11 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004) a cura di O. Calabrese, Milano 2003, pp. 29-45.

Caneva 1990: C. Caneva, *Botticelli. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1990.

Cavalcaselle 1870: G. B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell’insegnamento accademico*, Firenze 1870.

Cecchi 2005: A. Cecchi, *Il ‘trittico’ Quaratesi da San Niccolò Oltrarno agli Uffizi*, in A. Cecchi (a cura di), *Gentile da Fabriano agli Uffizi*, Milano 2005, pp. 71-73.

Cecchi 2007: A. Cecchi, *Botticelli e l’età di Lorenzo il Magnifico*, in M. Campigli, I. Di Maio, A. Galli, G. Uzzani (a cura di), *I grandi maestri dell’arte. L’artista e il suo tempo*, Firenze 2007, pp. 152-154.

Chiarini – Padovani 2003: *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Chiarini e S. Padovani con la collaborazione di S. Casciu e F. Navarro, vol. II, Firenze 2003.

Chiarini 1986: *Andrea del Sarto. Dipinti e disegni a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 8 novembre 1986 - 1 marzo 1987), a cura di M. Chiarini, Firenze 1986.

Ciardi – Mugnaini 1991: R. P. Ciardi, A. Mugnaini, *Rosso Fiorentino. Catalogo completo*, Firenze 1991.

Ciatti 2004: M. Ciatti, *Ulisse Forni e la cultura del restauro a Firenze*, in G. Bonsanti, M. Ciatti (a cura di), *Ulisse Forni. Manuale del pittore restauratore. Studi per la nuova edizione*, Firenze 2004, pp. 273-292.

Ciatti 2006: M. Ciatti, *Il Gabinetto di restauro e la pulitura*, in *Ugo Procacci a cento anni dalla nascita*, a cura di M. Ciatti e C. Frosinini con la collaborazione di S. Damianelli, Firenze 2006, pp. 153-172.

Ciatti 2009: M. Ciatti, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro. Dispense per gli studenti*, con la collaborazione di F. Martusciello, Firenze 2009.

Ciatti 2012: M. Ciatti, *Dipinti su tavola: riflessioni sulla storia della produzioni e della conservazione dei supporti*, in M. Ciatti, C. Castelli, A. Santacesaria (a cura di), *Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti*, Firenze 2012, pp. 17-33.

Cinelli 2002: C. Cinelli, Gotti, Aurelio (*ad vocem*), in *Dizionario Biografico degli Italiani (Treccani)*, Catanzaro 2002, vol. 58, pp. 149-153.

Comanducci 1934: A. M. Comanducci, *I pittori italiani dell’Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano 1934.

Conti 1893: C. Conti, Prof. Alessandro Mazzanti, in “Arte e Storia”, XII, 1893, n. 19, p. 152.

Conti 1982: A. Conti, *La patina della pittura a vent’anni dalle “controversie storiche”. Teoria e pratica della conservazione*, in “Ricerche di storia dell’arte”, n. 16, 1982, pp. 23-35.

Conti 1988: A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d’arte*, Milano 1988.

Conti 1996: C. Conti, *Del restauro in generale e dei restauratori (il manoscritto 280 della Biblioteca degli Uffizi)*, Ferrara 1996.

Conti 2001: A. Conti, *Manuale di restauro*, ed. a cura di M. R. Conti, Torino 2001.

Conti 2001: F. Conti, Ginori Lisci, Carlo (*ad vocem*), in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Treccani), Roma 2001, vol. 55, pp. 45-48.

Conti 2002: A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 2002.

De Benedictis 2002: C. De Benedictis (a cura di), *Il patrimonio artistico dell'ospedale di Santa Maria Nuova. Episodi di committenza*, Firenze 2002.

De Gubernatis 1892: A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi: pittori, scultori e architetti*, Firenze 1892.

De Marchi 2006: A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 2006.

Del Serra 1996: A. Del Serra, *Nota di restauro*, in *Gli Uffizi. La 'Venere di Urbino' di Tiziano restaurata*, Firenze 1996, pp. 3-4.

Di Genova 1963: G. Di Genova, Barabino, Niccolò (*ad vocem*), in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Treccani), Roma 1963, vol. 5, pp. 767-769.

Diana 2005: E. Diana, *Contributi sulla storia contemporanea della raccolta artistica dell'Ospedale di Santa Maria Nuova: i cataloghi di fine Ottocento*, in “Archivio Storico Italiano”, CLXIII, 2005, n. 2, pp. 313-351.

Diana 2006a: E. Diana, *La biblioteca dell'Ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze. Gli ambienti e le acquisizioni librerie dalla fondazione al trasferimento all'Istituto di Studi Superiori (1679-1893)*, in “Istituto e museo di storia della scienza Nuncius, Journal of the history of science”, XXI, 2006, n. 1, pp. 49-100.

Diana 2006b: E. Diana, *Storia contemporanea della raccolta artistica dell'Ospedale di Santa Maria Nuova*, in *Santa Maria Nuova e gli Uffizi, vicende di un patrimonio nascosto*, catalogo della mostra (Firenze, 27 giugno - 27 settembre 2006), a cura di A. Coppelotti, C. De Benedictis, E. Diana, Firenze 2006, pp. 45-50.

Diana 2012: E. Diana, *Santa Maria Nuova ospedale dei fiorentini. Architettura ed assistenza nella Firenze tra Settecento e Novecento*, Firenze 2012.

Falciani – Natali 2010: Bronzino. *Pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 - 23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani e A. Natali, Firenze 2010.

Falconi 2018: B. Falconi, *Otto Vermehren (1861-1917). "L'isola dei morti" d'après Arnold Böcklin*, in G. Casaglia (a cura di), *Arnold Böcklin*, Ospedaletto (PI) 2018.

Falletti – Anglani 1999: F. Falletti, M. Anglani (a cura di), *Galleria dell'Accademia. Guida ufficiale, tutte le opere*, Firenze 1999.

Forni 1866: U. Forni, *Manuale del pittore restauratore*, Firenze 1866.

Fossi 2004: G. Fossi, *Uffizi. Arte, storia, collezioni*, Firenze 2004.

Frustaci 1992: E. Frustaci, Donati, Cesare (*ad vocem*), in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Treccani), Roma 1992, vol. 41, pp. 16-17.

Gabrielli 2007: E. Gabrielli, Cosimo Rosselli. *Catalogo ragionato*, Torino 2007.

Garibaldi 1999: V. Garibaldi, *Perugino. Catalogo completo*, Firenze 1999.

Giannini 1982: C. Giannini, *Note sul restauro italiano del secondo Ottocento: la scuola fiorentina di Giovanni Seco Suardo e il Morelli*, in “Paragone. Arte”, a. 33, 1982, n. 391, pp. 44-55.

Giannini 1989: C. Giannini, *Restauro e direzione museale a Firenze tra amministrazione lorenese e sabauda (1849-1864)*, in “Critica d'arte”, V serie, a. 54, 1989, n. 19, pp. 87-93.

Giannini 1992: C. Giannini, *Lessico del restauro: storia, tecniche, strumenti*, Firenze 1992.

Giannini 1996: C. Giannini, “Sotto lo scialbo”: Firenze e la tutela del patrimonio alle soglie dell'unità, in “Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato”, a. 77, 1996, n. 63, pp. 215-269.

Giannini 2010: C. Giannini (a cura di), *Dizionario del restauro. Tecniche, diagnostica, conservazione*, Firenze 2010.

Gotti 1877: A. Gotti, *Regolamento per il servizio nelle RR. Gallerie e Musei di Firenze*, Firenze 1877.

Gregori 1994: M. Gregori, *Uffizi e Pitti. I dipinti delle Gallerie fiorentine*, Udine 1994.

Guidi – Marcucci 1987: *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 - 4 maggio 1987), a cura di G. Guidi e D. Marcucci, vol. I, Firenze 1987.

IBI: *Indice biografico degli Italiani*, a cura di T. Nappo, P. Noto, versione digitale.

Incerpi 2002a: G. Incerpi, *Da Forni a Valentinis: il metodo Pettenkofer nelle Regie Gallerie di Firenze*, in *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento, Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer*, Atti del Convegno Internazionale di Studi “Giuseppe Uberto Valentinis (1819-1901) e il Metodo Pettenkofer”, Udine-Tricesimo 16-17 novembre 2001, a cura di G. Perusini, Udine 2002, pp. 125-161.

Incerpi 2002b: G. Incerpi, *Storie parallele di una difficile conservazione*, in A. Natali (a cura di), Tiziano. *La Madonna delle rose e il Ritratto di Sisto IV: due risarcimenti*, Cinisello Balsamo (MI) 2002, pp. 31-57.

Incerpi 2011: G. Incerpi, *Semplici e continue diligenze. Conservazione e restauro dei dipinti nelle Gallerie di Firenze nel Settecento e nell'Ottocento*, Firenze 2011.

Kecks 1998: R. G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio*, Firenze 1998.

Kreytenberg 2000: G. Kreytenberg, *Orcagna, Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000.

Lippi 2003: D. Lippi (a cura di), *Medicina, chirurgia e politica nell'Ottocento toscano: l'archivio di Ferdinando Zannetti*, Firenze 2003.

MacGregor – Freschi 2005: N. A. MacGregor, S. Freschi, *Il restauro dei Santi Quaratesi*, in A. Cecchi (a cura di), *Gentile da Fabriano agli Uffizi*, Milano 2005, pp. 181-186.

Manzato 1984: E. Manzato (a cura di), *Paris Bordon*, Milano 1984.

Marcucci 1885: E. Marcucci, *Ancora del Tabernacolo delle Fonticine*, in “Arte e Storia”, a. IV, 1885, n. 38-39, pp. 289-291.

Masi 2009: I. Masi, *Gaetano Bianchi (1819-1892)*, in G. Basile (a cura di), *Restauratori e restauri in archivio*, Firenze 2009, vol. 5, pp. 40-57.

Masini 2006: M. P. Masini, *La collezione delle opere d'arte dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova e le RR. Gallerie Fiorentine. Brevi note su un'acquisizione*, in A. Coppelotti, C. De Benedictis, E. Diana (a cura di), *Santa Maria Nuova e gli Uffizi*, Firenze 2006, pp. 75-83.

Matteucci 1982: G. Matteucci (a cura di), *Cristiano Banti*, Firenze 1982.

Meoni 1993: L. Meoni, *San Felice in Piazza a Firenze*, Firenze 1993.

Merle Du Bourg 2017: A. Merle Du Bourg, *Rubens - the Henri IV series*, London 2017.

Meschiari 2005: A. Meschiari, *Schede tecniche e istruzioni per l'uso di 160 microscopi di Giovanni Battista Amici*, in *Atti della Fondazione Giorgio Ronchi*, a. LVII, 2005, n. 5, pp. 795-884.

Moskowitz 2015: A. F. Moskowitz, *Stefano Bardini “principe degli antiquari”: prolegomenon to a biography*, Firenze 2015.

Natali 2002: A. Natali, *Due risarcimenti per Tiziano: la Madonna delle rose e il Ritratto di Sisto IV*, in A. Natali (a

cura di), Tiziano. *La Madonna delle rose e il Ritratto di Sisto IV: due risarcimenti*, Cinisello Balsamo (MI) 2002, pp. 15-29.

Natali 2004: A. Natali, *Memorie di paesaggi. Capolavori dei depositi degli Uffizi*, catalogo della mostra (Sala delle Reali Poste, Piazzale degli Uffizi, 15 dicembre 2004 - 30 gennaio 2005), a cura di A. Natali, Firenze 2004.

Niemeyer Chini 2009: V. Niemeyer Chini, *Stefano Bardini e Wilhem Bode. Mercanti e connoisseur fra Ottocento e Novecento*, Firenze 2009.

Nocentini 2011: M. Nocentini *Promozione e produzione artistica nelle Esposizioni della Società Promotrice delle Belle Arti di Firenze (1843-1861)*, in *Patria nostra maestra nelle arti. Da Firenze all'Italia. Promozione e produzione artistica nelle esposizioni della Società delle Belle Arti (1843-1861)*, catalogo della mostra (Firenze, Casa di Dante, 11 giugno - 9 luglio 2011), a cura di M. Nocentini e C. Borgia, Firenze 2011, pp. 31-42.

Oberhuber 1999: K. Oberhuber, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano 1999.

Padoa Rizzo 1991: A. Padoa Rizzo, *Paolo Uccello: catalogo completo*, Firenze 1991.

Paolucci 1986: A. Paolucci, *Il Laboratorio di restauro a Firenze*, Torino 1986.

Paolucci 1990: A. Paolucci, *Un restauro lungo un secolo*, in M. Ciatti (a cura di), *L'Incoronazione della Vergine del Botticelli: restauro e ricerche*, Firenze 1990, pp. 51-54.

Perusini 2013: G. Perusini, *Simon Horsin-Déon e il restauro in Francia alla metà del XIX secolo*, Firenze 2013.

Pesenti 1996: S. Pesenti, *La tutela dei monumenti a Firenze: le “Commissioni Conservatrici” (1860-1891)*, Milano 1996.

Petrioli 2004: P. Petrioli, *Gaetano Milanese. Erudizione e storia dell'arte in Italia nell'Ottocento. Profilo e carteggio artistico*, Siena 2004.

Pierini 2002: M. Pierini, *Gordigiani, Michele (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (Treccani), Cantanzaro 2002, vol. 58, pp. 13-15.

Pignotti 1916: G. Pignotti, *I pittori senesi della Fondazione Biringucci*, Siena 1916, pp. 125-156.

Prinz s.d.: W. Prinz, *La collezione degli Autoritratti e dei ritratti di artisti*, s.l., s.d.

Proto Pisani et alii 2004: R. C. Proto Pisani, A. Natali, C. Sisi, E. Testaferata, *Jacopo da Empoli, 1551-1640. Pittore d'eleganza e devozione*, Cinisello Balsamo (MI) 2004.

Ridderbors 2008: B. Ridderbors, *Il trittico con il "Giudizio Universale" di Hans Memling e il Trittico Portinari di Hugo van der Goes*, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi. 1450-1530, dialoghi tra gli artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 20 giugno - 26 ottobre 2008), a cura di B. W. Meijer e S. Padovani, Livorno 2008, pp. 38-65.

Ridolfi 1890: E. Ridolfi, *Dei provvedimenti e lavori fatti per le RR. Gallerie e Musei di Firenze negli anni 1885-1889*, Firenze-Roma 1890.

Ridolfi 1905: E. Ridolfi, *Il mio directorato delle RR. Gallerie fiorentine. Appunti di Enrico Ridolfi*, Firenze 1905.

Rinaldi 2009: S. Rinaldi, *Le circolari sul restauro dei dipinti dello Stato italiano e la precedente normativa pontificia*, in "Annali di critica d'arte", 2009, vol. 5, pp. 311-343.

Rusconi 1937: A. J. Rusconi, *La R. Galleria di Pitti in Firenze*, Roma 1937.

Sarti 2002: M. G. Sarti, *Guglielmo Botti e il metodo Pettenkofer a Venezia*, in *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento*, Giuseppe Uberto Valentini e il metodo Pettenkofer, Atti del Convegno Internazionale di Studi "Giuseppe Uberto Valentini (1819-1901) e il Metodo Pettenkofer", Udine-Tricesimo 16-17 novembre 2001, a cura di G. Perusini, Udine 2002, pp. 311-338.

Savelli - Nencioni 2008: D. Savelli, R. Nencioni, *Il chiostro degli Angeli. Storia dell'antico monastero camaldolese di Santa Maria degli Angeli a Firenze*, Firenze 2008.

Schiff 1928: U. Schiff, *Il Museo di Storia Naturale e la Facoltà di Scienze fisiche e naturali di Firenze. Note storiche sullo stato delle Scienze in Firenze sotto i Lorena*, pubblicazione postuma a cura di M. Betti, in "Archeion", vol. IX, 1928, p. 97.

Secco Suardo 2010: G. Secco Suardo, *Il restauratore di dipinti*, ed. a cura di G. Previati, Milano 2010 (copia anastatica ed. 1927).

Tabani a.a. 2016-2017: E. Tabani, Luigi Grassi, "Restauratore e raccoglitore di bellezze oltre i naufragi del tempo", Università degli Studi di Firenze - Dipartimento SAGAS - Corso di Laurea Magistrale, relatore M. V. Thau, correlatore D. Pegazzano, a.a. 2016-2017.

Terribile 2002: C. Terribile, *Valentini e le polemiche ministeriali sul metodo Pettenkofer*, in *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento*, Giuseppe Uberto Valentini e il metodo Pettenkofer, Atti del Convegno Internazionale di Studi "Giuseppe Uberto Valentini (1819-1901) e il Metodo Pettenkofer", Udine-Tricesimo 16-17 novembre 2001, a cura di G. Perusini, Udine 2002, pp. 371-422.

Thau 2005: M. V. Thau, *Ulisse Forni*, in G. Basile (a cura di), *Restauratori e restauri in archivio. Nuovi profili di restauratori italiani tra XIX e XX secolo*, Firenze 2005, vol. II, pp. 77-92.

Thau 2006: M. V. Thau, *Schede "Biografiche" e di "Evento di conservazione e restauro"*, in *Amplius vetusta servare*, a cura di M. Panzeri e C. Gimondi, coordinamento scientifico di G. Basile, Saonara (PD) 2006, pp. 117-137.

Thau 2008: M. V. Thau, *Forni e dintorni. Pittori senesi a Roma e la cultura scientifica di Ulisse Forni*, Firenze 2008.

Thau 2014: M. V. Thau, *Restauri e restauratori. Firenze, 1829-1892*, Firenze 2014.

Thau 2017: M. V. Thau, *Fra Longhi e Procacci. Restauro a Firenze nella prima metà del Novecento*, Firenze 2017.

Torresi 1996: A. P. Torresi, *Neo-medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana*. Dizionario biografico, Ferrara 1996.

Torresi 1999: A. P. Torresi, *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara 1999.

Vannini 1988: E. Vannini, *Amos Cassioli*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 20 maggio - 30 ottobre 1988), a cura di B. Sani, Milano-Roma 1988, pp. 130-137.

Vannini 2011: M. Vannini, "Arte e Storia": cultura e restauro a Firenze fra Ottocento e Novecento, Firenze 2011.

Volpi 2014: C. Volpi, *Salvator Rosa (1615-1673) "pittore famoso"*, Roma 2014.

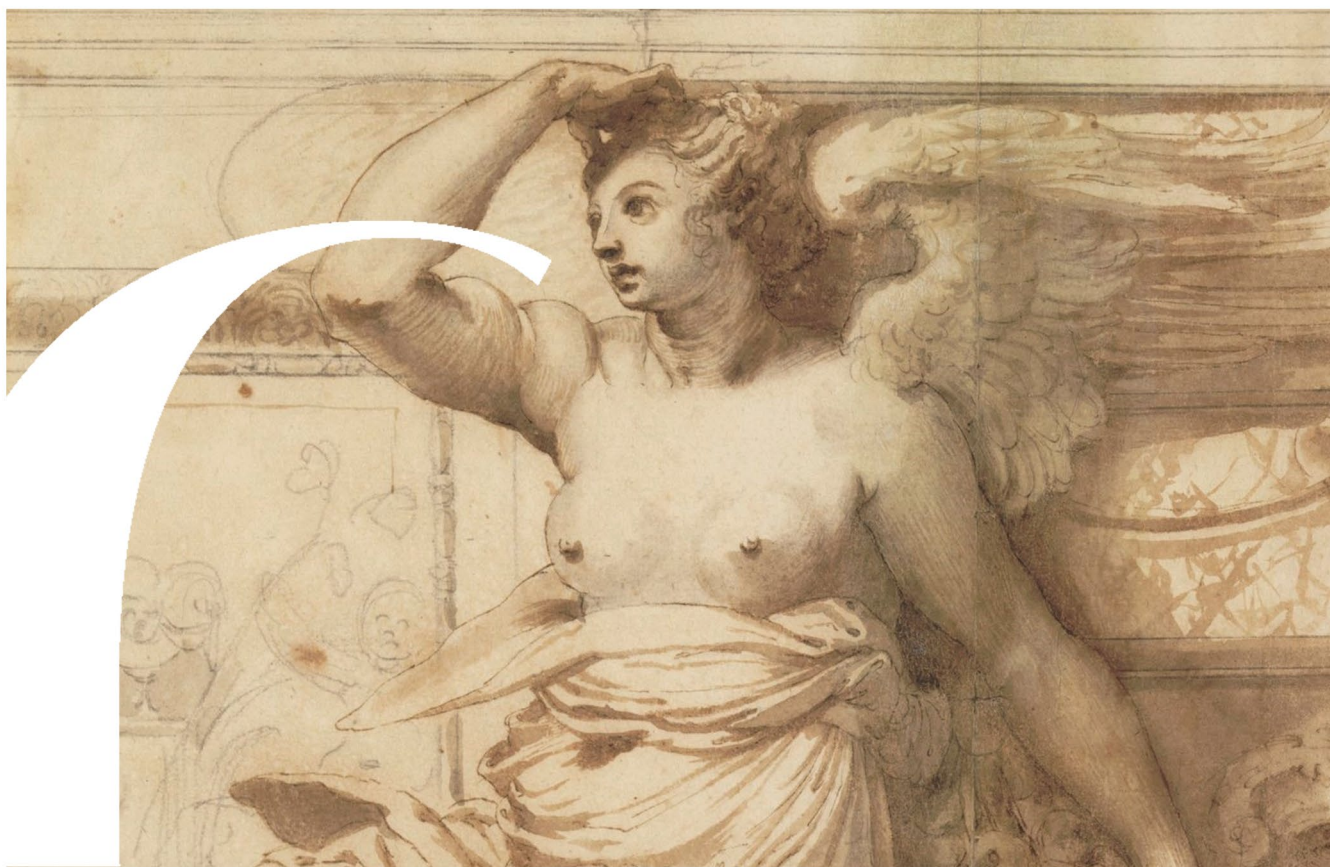
Zambrano - Katz Nelson 2004: P. Zambrano, J. Katz Nelson, *Filippino Lippi*, Milano 2004.

Zappia 1985: C. Zappia, *Annibale Gatti: pittore di Firenze capitale*, Roma 1985.

SITI INTERNET

<http://sius.archivi.beniculturali.it>





ISSN n. 2533-2015

Images
è pubblicata a Firenze
dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile
Eike D. Schmidt

Redazione
Dipartimento Informatica e Strategie digitali